ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Том 1

А – Л

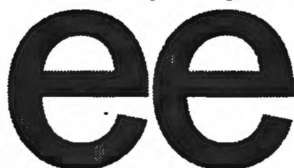
...мудрість увійде до серця твого,
і буде приємне знання
для твоєї душі!

БІБЛІЯ.
КНИГА ПРИТЧ СОЛОМОНОВИХ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

У двох томах

Серія **«Енциклопедія ерудита»**
Засновано у 2001 році



КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМІЯ»
2007

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Том 1

А (аба) — **Л** (лямент)

Автор-укладач
КОВАЛІВ Ю. І.

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМІЯ»
2007

ББК 83.я2
Л64

У «Літературознавчій енциклопедії» розкрито понятійний апарат, що охоплює необхідну для розуміння і фахового аналізу художніх, аналітичних текстів літературознавчу проблематику, а також дотичні до неї аспекти філософії, психології, мовознавства, фольклористики, журналістики та інших наук. Синтезована в ній інформація сприяє осмисленню сутності літературного життя, досвіду вітчизняного і світового письменства, тенденцій творчого процесу, поетики, елементів конструкції художніх творів, їх рецепції, аналізу та інтерпретації тощо.

Прислужиться письменникам, літературознавцям, фольклористам, лінгвістам, журналістам, викладачам вищих і середніх загальноосвітніх навчальних закладів, студентам, учням, усім, хто цікавиться літературознавчою проблематикою.

Том 1 містить 3180 статей.

Керівник видавничого проекту
В. І. Теремко

Рецензенти:
доктор філологічних наук,
професор *О. Г. Астаф'єв*;
доктор філологічних наук,
професор *М. П. Ткачук*

ISBN 978-966-580-232-7
ISBN 978-966-580-233-4 (Т.1)

У ПОТОКАХ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ

Поява «Літературознавчої енциклопедії» зумовлена потребою понятійної інтеграції фіксованого у відповідному термінологічному апараті історичного досвіду національного і світового письменства, його сучасної творчої практики і теоретичної рецепції. Йдеться передусім про якнайповніше узагальнення і конкретизацію літературознавчих концепцій, які стосуються родових, видових і жанрових структур, специфіки стилів. Крім статей, що відображають загальні і конкретні тенденції творчого процесу та поетики, значну увагу приділено деталізованим елементам конструкції художніх творів, тропіки, стилістичних фігур, семіотики поетичного мовлення тощо.

«Літературознавча енциклопедія» містить 6562 статті, розкриває сутнісні процеси літературного життя античності, середньовіччя, Ренесансу, класицизму, бароко, Просвітництва, преромантизму та істотні ознаки романтизму, реалізму, премодернізму, модернізму, авангардизму, постмодернізму, враховуючи різні прояви сецесій та відхилень від закономірностей літературної еволюції («пролетреалізм», «соцреалізм»). Детально розглянуто стилі літературних напрямів, висвітлюються полемічні моменти їх розвитку. Чимало статей присвячено описанню найвідоміших епічних і літературних пам'яток світового письменства, жанрів античного, християнського, окцидентального, орієнтального, давньоукраїнського походження. Введено та прокоментовано значний за обсягом блок сучасної термінології, пов'язаної з концепціями постмодернізму, постструктуралізму та деконструктивізму. Українська література висвітлена як цілісна іманентна структура в історичній площині від давнини до постсучасності в межах етнічних українських земель та еміграції, в її тісному зв'язку з іншими літературами та магістральними напрямами світового мистецтва.

Визначальний принцип, покладений в основу «Літературознавчої енциклопедії», полягає у зіставленні традиції та новаторства, динаміки літературного процесу у діахронних і синхронних вимірах, різних художніх формувань. У ній домінує погляд на літературу та її теорію як на відкриту систему, пов'язану із суміжними сферами гуманітарного знання, передусім філологічними. Тому до неї залучено матеріали мовознавства, які стосуються розуміння лексики, семантики, фоніки, синтаксису тощо літературного твору, але мають дещо відмінне, ніж у літературознавстві, тлумачення. Залучено багато матеріалу фольклористики, означено специфіку журналістики, сценічного мистецтва і кінематографії. Особливого значення надано філософії та естетиці. Розкрито методологічні концепції філологічної школи, міфологічної школи, компаративістики (порівняльного літературознавства), культурно-історичної, духовно-історичної, антропологічної шкіл, психологічної школи, рецептивної естетики, психоаналізу, аналітичної психології, «філософії життя», «філософії серця», екзистенціалізму, структуралізму, інтертекстуальності тощо, принципи екзегетики, гомілетики, герменевтики, теоретичні набутки яких використовуються для аналізу художніх явищ. «Літературознавча енциклопедія» містить розмаїтий довідковий матеріал, в якому зазначено юридичні аспекти літературної діяльності, технічні характеристики друкування літературних творів, охоплено різні періодичні видання XIX — початку XXI ст., які виходили в Україні або поза її межами, мали публікації українських письменників чи відгуки на їхню творчість. Акцентовано увагу на історії та продукції провідних українських видавництв XIX—XXI ст.

Автор та упорядник «Літературознавчої енциклопедії» використовував матеріали таких видань, як «Енциклопедія постмодернізму» (К., 2003), «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (Чернівці, 2001), «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (М., 2001) за редакцією О. Ніколютіна, «Краткая литературная энциклопедия» у 8-ми т. (М., 1962—78), «Мала літературна енциклопедія» (Сідней, 2002) П. Богацького, «Нарато-

логічний словник» (2002) О. Ткачука, «Постмодернизм. Словарь терминов» (М., 2001) І. Ільїна, «Постмодернизм. Энциклопедия» (Мінськ, 2001), «Риторичний словник» (К., 1997) Зоряни Куньч, «Словник літературознавчих термінів» (К., 1971) В. Лесина, О. Пулинця, Słownik terminów literackich (Вроцлав—Варшава—Краків, 1998) М. Гловінського, Терези Косткевічової, Олександри Окоп'єнь-Славінської, Я. Славінського, «Українська література. Довідник» (К., 2000), «Українська літературна енциклопедія», що з'явилася поки що в трьох томах (К., 1998—1995), та багато інших джерел із біобібліографічними відомостями, а також сьогочасні монографії, дисертації, які висвітлюють розмаїття української та світової літератур, їх історію і теорію. Під час підготовки текстів «Літературознавчої енциклопедії» особливо корисними були консультації Ніни Бернадської, І. Бондаренка, А. Гуляка, Лідії Дунаєвської, Тетяни Маленької, А. Мойсієнка, В. Полковенка, Тетяни Посудневської, Р. Радишевського, Людмили Шевченко, Хіросі Катаокі, колективу бібліотеки Інституту літератури Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

Статті «Літературознавчої енциклопедії» мають уніфіковану структуру, складаються з понять та їх лаконічної дефініції, історії (походження, поширення, масштаби застосування тощо), найвиразніших прикладів із художніх чи фольклорних творів (проза, поезія, драматургія тощо), які розкривають не лише їх сутність, а й особливості творчої лабораторії письменника. У багатьох випадках здійснено посилання на важливі літературно-критичні дослідження, положення статей здебільшого проілюстровано прикладами класичної і новітньої художньої літератури.

Певні складнощі при укладанні «Літературознавчої енциклопедії» зумовлені правописними, на жаль, досі не врегульованими нормативами. Тому доводиться зазначати різнописання, пов'язані, зокрема, з літерою ґ, що стосуються деяких імен та прізвищ іноземних письменників, філософів та інших діячів культури, наприклад Аґата Крісті, А. Араґон, А. Берґсон, Л. де Веґа, Е. Гемінґвей, Ґ.-В.-Ф. Геґель, В. Гюґо, Ф. Ґваттарі, Ф. Д. Ґверацці, Й-Ґ. Гердер, Й.-В. Ґете, Зінаїда Ґіппіус, М. Ґлез, Л. де Ґонґора-і-Арґоте, Ґотфрід Страсбурзький, С. Ґрабовецький, Ф. Ґрільпарцер, Я. та В. Ґрімм, Г.-Я.-К. Ґріммельсгавзен, А. Ґріфіус, Й. фон Ґьорес, Р. Ваґнер, Данте Аліґ'єрі, А. Дельвіґ, Е. Зеґадлович, Ф.-М. Клінґер, В. де Кунінґ, Ґ.-Е. Лесінґ, Ф. Лоґау, Г. В. Лонґфелло, А. Роб-Ґріє, В. Руттенбіґ, Й.-Е. Шлеґель, О. Шпенґлер, К.-Ґ. Юнґ, також Аґура-Мазда, Анґро-Манью, містифікації «Ґузла» і «Театр Клари Ґазуль» П. Меріме та ін. Неузгодженість наявна і в разі використання дефісів при написанні імен, передусім німецького і французького походження, наприклад, Ж. Ж. Руссо переважно пишуть без дефіса, хоча трапляються випадки іншої орфографії: Ж.-Ж. Руссо. Аналогічна ситуація правописної неузгодженості стосується багатьох термінів: аванґард, аванґардизм, аґіоґрафія, алеґорія, андеґраунд, апофеґма, арґонавти, арґумент, белькензанґ, біоґрафія, ваґанти, вульґата, вульґаризм, геппенінґ, ґавенда, ґаґ, ґалантна література, ґаліямб, ґатха, ґей-лесбіянські студії, ґемінація, ґендер, ґенетичні методи, ґенологія, ґено-текст, ґенеративна поетика, ґенерація, ґенотип, ґеонім, ґеорґіки, ґетеанство, ґештальт, ґлоса, ґлосарій, ґлосоґрафія, ґлосолалія, ґоліарди, ґнома, ґносеологія, ґонґоризм, ґотичний роман, ґотська спілка, ґрафіка, ґрафіті, ґрафоманія, ґрація, ґріоти, ґробіанська література, ґротеск, ґуріндам, дієґеза, дрипінґ, еґалітаризм, еґофутуризм, еклоґа, елеґія, зевґма, квадриґа, ліноґрав'юра, літоґрафія, орґія, фіґура тощо. Виникають певні непорозуміння з приводу написання деяких прізвищ, передусім німецького походження, що мають специфічну вимову, яка не завжди адекватно відображена сучасною українською орфоепією: А. Айнштайн (А. Ейнштейн), Г. Гайне (Г. Гейне), А.-А. Ляйзенвітц (А.-А. Лейзенвітц), Ш. Петьофі (Ш. Петефі), Ш. О. Сент-Бьов (Ш. О. Сент-Бев), Ф.-Д.-Е. Шляєрмахер (Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахер), А. Шьонберґ (А. Шенберґ), ваймарський (веймарський) класицизм, гайдельберзькі (гейдельберзькі) романтики. Певні труднощі зумовлені нез'ясованістю написань таких прізвищ, як Ф. Гьольдерлін (Ф. Гельдерлін), Й. фон Гьорес (Й. фон Герес). Різночитання деяких термінів зазначено понятійними парами: хайку — гайку, хокку — гокку; анекдот — анекдота, апофеґма — апотеґма, апофеоз — апотеоз, міф — міт, пафос — патос і т. д. Досі немає правописного відповідника пам'ятці Магабгарата (Махабхарата). Ці та інші проблеми виникають на підставі неузгодженого правопису української мови, що змушувало враховувати складну орфоепічну ситуацію, орієнтуватися на орфографічні нормативи, які потребують серйозних регуляцій, бо не завжди відповідають принципам українського мовлення, його адекватності іномовним джерелам.

В історії української філології «Літературознавча енциклопедія» такого змісту та обсягу видається вперше. Вона не дублює «Українську літературну енциклопедію», дає змогу за допомогою термінологічного апарату вільно орієнтуватися у літературних дискурсах різних епох, виробляє уміння за частковим не втрачати чуття цілісності.

ЮРІЙ КОВАЛІВ,
доктор філологічних наук, професор,
лауреат Шевченківської премії

А

Аба́ *(араб., турецьк. ава̂. грубий одяг; розумний)* — аскетичний мотив у суфійській літературі

«А-ба́-ба-га-ла-ма́-га» — видавництво художньої літератури для дітей, засноване поетом І Малковичем (Київ, 1992) Назву отримало від глосолалії з оповідання «Грицева шкільна наука» І Франка Дебютувало виданням «Українська абетка» Має різні серії, зокрема розраховані на школярів і студентів «Перлини світової літератури», адресовані малятам книжечки «Міні-диво» («Снігова Королева» Г-К Андерсена, «Червона шапочка» Ш Перро, «Іжачок та соловейко», «Вовченятко, яке запливло в море», «Вовк і сім козенят», «Улюблені вірші» разом з аудіокасетою, CD тощо), що здебільшого є редукованими текстами Незмінно популярні видання «Дитяча Євангелія», «Козак Петро Мамарига», «Аліса в країні чудес» Льюїса Керролла (псевдонім Ч Л Доджсона), «Вінні-пух» А А Мілна, «Коза-дереза», серія книжок про Гаррі Поттера англійської письменниці Джоан Колінз Роулінг, що вважаються найвдалішими бестселерами в історії літератури для дітей, у перекладі В Морозова Видавництво відзначене багатьма нагородами міжнародних книжкових виставок

Аба́тство *(франц groupe de l'Abbaye)* — об'єднання французьких письменників (Р Аркос, Ж Шеннев'єр, Ж Дюамель, М Глез, А Мартен, Ш Вільдрак, Л Дюртен), музикантів і художників, утворене у містечку Кретейль (1906—08) поблизу Парижа у приміщенні колишнього абатства Основою об'єднання стали ідеї змальованої в романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле гуманістичної утопії Телеми Життя представників А було унормоване за зразком побуту фаланстерів або середньовічної комуни Мало власну типографію, видало 20 книг А захоплювалося творчістю В Вітмена, Е Верхарна, Ф Достоєвського, прагнуло реформувати французьку поезію, долало інерцію символізму, безґрунтянства, що засвідчили ліричні збірки «Легенди і битви» (1907) Ж Дюамеля, «Трагедія просторів» (1907) Р Аркоса, «Образи і кохання» (1908) Ш Вільдрака В А панувала думка про спільну душу, притаманну людству, частиною якої наділений кожен індивід Тому його самореалізація можлива лише в межах колективу Така одностайність спільноти з її моральними настановами вважалася вищою за групові чи особистісні інтереси, проголошувалася справжньою реальністю, що могла б стати основою художньої творчості А сприймалося як творче товариство, а не літературна школа Основні його положення були сформульовані у маніфесті «Душа людей» (1904) Ж Ромена — автора багатотомника «Люди доброї волі» (1932—47). Звернення не лише відобразило естетичну програму об'єднання, а й передбачило творчі пошуки унанімістів (Ж Ромен та ін), сформулювало засновки поетично осмисленої соціальної психології, яка зароджувалася Творчий досвід А привертав увагу й українських поетів, передусім «неокласиків» Так, М Драй-Хмара захоплювався вишуканим літературним смаком представників угруповання, філософськими поглядами, «цінуванням свободи над усе» (Оксана Ашер), перекладав лірику Ж Ромена («Місто», «Самим собою буть перестаю поволі »), а його сонет «Лебеді» та фрагменти з поеми «Поворот» згодом переклав французькою мовою колишній абатівець Ш Вільдрак

Абера́ція *(лат aberratio, від aberrare· відхилятися)* — хибність світобачення, супроводжувана відхиленням від пошуковуваної істини, усталеного нормативу У художній літературі, особливо в авангардизмі і постмодернізмі, застосовується мовна А , здебільшого спричинена впливом чужомовного середовища, механічним використанням притаманних йому лексичних, семантичних і синтаксичних конструкцій, відмінних від загальноприйнятих мовних нормативів, застосуванням прийомів авторської маски

Абетко́вий вірш *(англ abecedarius, acrostic, польс abecedariusz, рос алфавитный стих, від лат abecedarius)* — поетична форма, рядки (слова) якої відтворюють послідовність літер в абетці, один із різновидів акровірша На думку англійського дослідника К Дрейджа, А в давніший за фігурний, перші його зразки віднаходять у Псалмах Давида (25 *«До тебе підношу я, Господи, душу свою, / Боже мій, я на Тебе надіюсь [ ]»*, 34, коли Давид, будучи вигнанцем, удавав причинного перед Авімелехом *«Я благословлятиму Господа кожного часу, / хвала Йому завсіди в устах моїх!»*) давньоєврейською мовою, адекватно не відтворювані в сучасному перекладі Св Письма Цей жанр у слов'янських літературах був започаткований «Молитвою абетковою» (IX ст), написаною або Костянтином Просвітником, або його учнем Костянтином Преславським У творі використано досвід античної зорової поезії з урахуванням потреб християнського віровчення

Аз сим словом молюся Богу
Боже всея тварі зижителю
Видимая і невидимая
Господа Духа посли живящаго [ ]

«Молитву абеткову» досліджували О Бодянський, І Срезневський, О Соболевський І Франко вивчав її і перекладав але не дотримувався, як пізніше і Р Лубківський, алфавітних вимог жанру, чого досяг Д Білоус

Аз молюся словом цим до Тебе,
Боже мій, що сотворив на світі
Видимі й невидимі істоти,
Господи, пошли свого до мене
Духа, що зродив у серці Слово [ ]

А в називали також «азбучним віршем», «азбукою-границею» адже кожен рядок починався наступною літерою абетки, під назвою «абецедарій» за доби середньовіччя його використовували в релігійній і дидактичній поезії латиномовної Європи Символізуючи передусім Бога, Слово, А в посилював мнемонічну функцію пізнання сакральних текстів, зокрема засвідчену анонімним твором «Аз єсмь всему миру свѣт», вміщеним в «Букварі» (1574) Івана Федоровича (Федорова) За доби бароко А в набув вишуканої форми, досягнутої Іваном (Йовом) Величковським (збірка «Млеко от овцы пастыру належноє», 1691), коли вже не кожен рядок, а кожне наступне слово починалося наступною літерою абетки, крім тогочасних «прикінцевих» ъ, ы, ь, ѣ, а також грецьких ξ, ψ, θ

Аз Благ Всѣх Глубина
Дѣвая Єдина
Живот Зачах Званным
Ісуса Избранным,
Котрий Людей Мною
На Обѣд Поко[ю]
Райска Собираєт
Тунє Оущєдряєт
Умнє Фенѣкс Христє
Отчє Царю Чистє,
Шествуй Щедротами
Матерє Молбами

Принцип А в характерний і для диванів поезії Близького та Середнього Сходу, де вірші розташовано за алфавітним порядком їхніх рим Використав форму А в вірменський поет VI ст Давтак Кертог в елегії «Плач по смерті великого князя Джіваншира», вміщеній у праці історика Мовсеса Каханкатваці «Історія Агван» (X ст) А в — найпоширеніший у літературі для дітей (твори Наталки Поклад, Любові Пшеничної, Ганни Чубач та ін), має тенденцію до формальної варіативності, як-от «Алфавіт віршами, написаний для сина» О Олеся

Айстра квітне у саду,
Аєр в лузі я знайду,
Бізон у двір забрався,
Баран його злякався [ ]

Іноді принцип А в використовували для розбудови складніших композиційних структур, як, зокрема, у збірці «Предметність нізвідки» В Лесича Трапляються випадки, коли певна літера є основою структурування всього віршового твору (часто — в межах однієї алітерованої чи асонансованої строфи) Таких прикладів чимало у фольклорі *«Семен сказав своїм синам»* Традицію А в використала у своїй «Абетці» (К , 2002) Варвара Гринько, побудованій за принципом асоціативного розпізнавання літер на підставі графічних символів.

Буква **І**,
неначе свічка,
з ясним вогником
вгорі
А погасне —
чорний ґнотик
стане крапкою
над **І**

Абза́ц *(нім Absatz пауза, уступ, від ab від-, з- і setzen садити, англ indention, франц renfoncement, польс akapit, від лат a capit від початку)* — частина тексту, композиційно найменша його одиниця, позначена відступом праворуч у початковому рядку, яка складається з одного чи кількох речень, характеризується єдністю або відносною викінченістю змісту, графічною й композиційною цілісністю *На письмі вказує на паузу, орієнтуючи* реципієнта на засвоєння нової думки Вправне використання А сприяє чіткій, струнній будові твору, засвідчує відповідну культуру авторського письма Синоніми цього поняття — «надфразна єдність» (Л Булаховський), «довгий період» (В Виноградов), «великі синтаксичні сполуки» (І Білодід) А витворює єдність значення і структурну цілісність шляхом співвіднесення лексичних, морфологічних та синтаксичних засобів Таким чином постає система контекстних «смислових скріп» (Л Булаховський), які тематично, композиційно і ритмо-інтонаційно об'єднують частини тексту, утворюючи своєрідний фоноабзац (між суміжними А спостерігається довша пауза, ніж усередині них) «Скріпи» наявні у відповідно розташованих реченнях, підкріплені тематичною домінантою, що розгортається у межах мікротеми, виявляють закономірності у порядку слів, позначаються на рубрикації А , на відступах анафоричного характеру тощо, на повторенні у суміжних реченнях тих самих чи тематично співвідносних слів, зумовлюють однакові граматичні форми особи, часу чи виду дієслів тощо А , вжитий як початок певного твору, зокрема вірша, називають «акапіт», використовують у значенні абзацного прийому Функціонуючи як елемент членування зв'язного тексту, А межує з окремим реченням (реченнями) та розділом твору, вказуючи на особливий смисловий акцент, має композиційне навантаження

Кров'ю пливе осінній захід сонця крізь шпиталеве вікно

Серед тишини на границі життя і смерті — стогін, глухі зойки, в ушах шум нужда і нудьга, як море Хвиля за хвилею жене — не здогонить і гуде горе, горе, горе

Між хворими була жінка, а в головах її — таблиця, що свідчила про те, що їй недовго зосталося жити

Інша будучність її чекала Дивилася вона на своє життя, оглядала, наче оповідала його

У наведеному прикладі з новели «Благословення» М Яцківа — чотири А , кожен з яких акумулює особливе значення

Аболіціоні́стська літерату́ра *(лат abolitio скасування)* — література 30—60-х XIX ст у США, пов'язана із суспільно-політичним рухом за визволення негрів від рабства напередодні і під час громадянської війни, який вплинув на публіцистичний дискурс трансценденталістів Г Д Торо та Р В Еме-

рсона, був окреслений у памфлеті «Заклик до кольорових громадян світу» Д. Вокера, зумовив появу першого негрського періодичного видання «Фрідом Джорнал» (1827). Одним із засновників такого напряму в літературі став Р. Гілдрет — автор роману «Раб, або Нотатки Арчі Мура» (1836), видрукуваного у видавництві редактора газети «Ліберейтор» В. Л. Гаррісона (2-ге, доповнене видання книги з'явилося в 1852 під назвою «Білий негр, або Нотатки втікача»). На формування А. л. вплинули відомий промовець В. Філіпс, проповідник Т. Паркер, колишній раб, пресвітеріанський священик Г. Г. Гарет, поетка М. Л. Чайлд. Особливо популярною була антирасистська збірка «Голоси свободи» (1846) Дж. Г. Вітіера, а також поетичний доробок негрських поетів Е. П. Раджерса, Дж. М. Вітфілда, Дж. Вашона, Дж. М. Сімпсона та ін. Найвизначнішим твором А. л. вважається роман «Хижа дядька Тома» (1852) Гарієт Бічер-Стоу, в якому розкривається невільницьке становище негрів. Він спричинив перегляд багатьма південцями їх ставлення до рабовласництва. Небезпідставно А. Лінкольн назвав письменницю «маленькою жінкою, що розв'язала громадянську війну». Мотиви аболіціонізму позначилися на творчості видатних американських письменників У. К. Брайтана, Дж. Лоуелла, В. Вітмена, Г. В. Лонгфелло, зокрема актуалізувалися у його циклі «Поезії про рабство» (1842). Сформувався оригінальний жанр — оповідки рабів, що заклав основи афро-американського письменства. Антикріпосницька поезія Т. Шевченка, проза Марка Вовчка були також суголосними А. л.

Абонеме́нт *(франц. abonnement, від abonner: передплачувати)* — документ, що дає право користуватися речами або послугами впродовж певного терміну. Застосовується щодо відвідування театрів (вдосконалений Ж. Віларом у Франції, 1951), концертів, особливо поширений у бібліотечній сфері.

Абоне́нт *(нім. Abonnent, від франц. abonner: передплачувати)* — особа, яка користується абонементом.

Абракада́бра *(лат. abracadabra: заклинання, від грец. abracos: назва божества і давньоєвр. dabār: слово)* — незрозумілий набір слів, нісенітниця. Спочатку А., пов'язана з магічною функцією мови, означала таємниче слово, що виконувало роль замовляння від лихоманки, карбувалося на амулетах у вигляді рівнобедреного трикутника:

Abracadabra
Abracadabr
Abracadab
Abracada
Abracad
Abraca
Abrac
Abra
Abr
Ab
A

А. у значенні кабалістичного слова, що вказувало на безкінечність вислову, вперше була вжита Северієм Саммонісом (II ст. до н. е.). Може розглядатися як різновид візуальної поезії, наприклад у доробку М. Короля:

Абракадабра
Абракадабр
Абракадаб
Аванґард
Аванґар
Аванґа
Аванґ
Аван
Ава
Ав
А

Абревіату́ра *(італ. abbreviatura, від лат. abbrevio: скорочую)* — скорочення слова чи словосполучення, вживане в усному, часто побутовому (*кіло, авто* замість *кілограм, автомобіль*), та писемному мовленні. Найпоширенішим різновидом А. є акроніми, тобто ініціальні слова, складені з перших літер словосполучень (*МУР* — Мистецький український рух, *НСПУ* — Національна спілка письменників України тощо), з початкових букв і частини основи (*ВАПЛІТЕ* — Вільна академія пролетарської літератури) або з кількох усічених основ: *Аспис* — Асоціація письменників, *Аспанфут* — Асоціація панфутуристів тощо. Трапляються мішані випадки, коли скорочена основа слова поєднується з повним словом: «*соцреалізм*» — «соціалістичний реалізм». В українській мові з притаманною їй тенденцією до милозвучності, природної рівноваги голосних і приголосних А. видається чужорідним вербалізмом (марнослів'ям), привнесеним зі сторонньої мовної стихії; особливо вживана за комуністичного режиму: *ЦК ВКП(б), ДПУ, КДБ* та ін. Евфонічний україномовний простір був переобтяжений псевдословами на зразок *шкраб* («школьный работник») чи імені *Даздравперма* («Да здравствует первое мая»). Репресивну роль більшовицьких А. неодноразово засвідчувала художня література, зокрема в оповіданні «Анкета» Г. Косинки йшлося про так зване бе-бе («борьба с бандитизмом»). І. Качуровський кваліфікує такі А. як «совєтизми», що позначилися на письменстві. Іноді А., вживані в українській мові, зумовлені запозиченнями й з інших мов, наприклад англійської: *Ді-Пі* (Displaced persons) — «переміщені особи» (поняття застосовувалося після Другої світової війни на теренах Західної Німеччини на позначення колишніх в'язнів та емігрантів, серед яких були й українці). А. в українській мові зумовлені її внутрішніми семантичними ресурсами (*НТШ* — Наукове товариство імені Тараса Шевченка, *УНР* — Українська Народна Республіка тощо), але поширені з відповідним дотриманням міри. Близькими до А. можуть бути апокопа, афереза.

Абревіа́ція *(лат. abbreviatio: скорочення)* — спосіб словотворення в сучасній українській мові, який передбачає скорочення основ слів і їх складання (*спецкор* — спеціальний кореспондент), поєднання усіченої основи зі словом («*пролетлітература*» — «пролетарська література»), утворення похідного слова при усіченні твірної частини (*маг* — магнітофон). А. забезпечує появу абревіатур та їх різновидів — акроніма, апокопи, аферези. Нині переважає А. на неморфемній основі: *неформали* — представники неформальної організації, *фани* — фанатики тощо.

Абреже́ *(франц. abrégé, від abréger: скорочувати)* — виписка, витяг з твору, скорочений переказ.

Абрис (*нім Abriß план, кресленик*) — обрис предмета, нанесений за допомогою ліній У поліграфії йдеться про контур малюнка та межі ділянок окремих кольорів, півтонів багатокольорового зображення, позначених на кальці, плюрі, будь-якому прозорому матеріалі для перенесення малюнка на літографський камінь

«Абрскіл» — абхазький героїчний епос про народженого від непорочної діви богоборця Абрскіла, відповідного грузинському Аміранi, адигейському Назренжаче, Прометею, носія високих моральних цінностей, добра і справедливості За «нешанобливе» змагання з головним божеством Анцва герой абхазького епосу був прикутий разом із крилатим конем-арашем до залізного стовпа у печері, остаточно розхитати і позбутися якого йому постійно заважає пташка-трясогузка «А » зберігся у записах А Йоакімова (1873), І Лихачова (1887) та В Гарцкіі (1892), у XX ст — Х Бгажби

Абрупти́вний діало́г (*англ abruptive dialogue, від лат abruptus різкий, уривчастий і грец dialogos бесіда, розмова*) — діалог, у якому висловлення мовця не супроводжуються семантичним уточненням, інколи вживаються з евфемізмами, як, наприклад, у кіноповісті «Україна в огні» О Довженка (розмова закоханих Василя й Олесі при їхньому прощанні)

— А чого ти плачеш?
— Ні, я не плачу Так мені гірко
— Рідна моя Чого ж ти плачеш?
— Це ж ти плачеш Ти не забудеш мене?

Абсолю́т (*лат absolutus необмежений, довершений, від absolvo звільняю, завершую*) — поняття, запроваджене давньоримськими філософами на позначення вічної, незмінної, нескінченної першооснови світу, передусім Бога, безперечної повноти всього сущого і водночас єдино реальної сутності у собі, що розрізняє себе у своїх властивостях, виявляється самою собою у всіх відношеннях Вживають А у значенні абсолютної істини, яка виражає, на противагу відносній, точне, вичерпне знання про об'єкт у людській свідомості, постає межею, до якої прагне наукове пізнання, хоч ніколи її не досягає А наявний в досконалій ідеї як у найвищому буттєвому вияві самого себе, тобто в абсолютному духові, що є предметом філософії Г-В-Ф Гегеля, розкривається в іманентному саморозвитку, у вигляді низки ланок поступового руху від абстрактно-загального до конкретного, часткового, долаючи три стадії — покладальну (ідея-в-собі), протипокладальну (ідея в інобутті, в чужому), єднальну, самопізнану у формі природи, стаючи ідеєю-в-собі-і-для-себе теза, антитеза, синтез На відміну від європейського бачення проблеми А в азійській інтерпретації, зокрема даосистській чи брахманістській, не завжди пов'язаний з онтологією (вченням про буття), не тотожний західному розумінню субстанції як однорідної першооснови, протиставленої множинному, має виразно трансцендентні характеристики У художній практиці А репрезентований естетичним ідеалом, категоріями прекрасного, величного, піднесеного, часто поєднаними з етичними настановами волі, добра, честі, совісті, категоричного імперативу тощо Атрибут А як гармонійного збігу протилежностей цікавив М Кузанського, Ф-В Шеллінга, однак суперечність між принципом історизму, за яким дух стає абсолютним у процесі розвитку самтожного духу, тобто позачасовою повнотою буття, виявилася досить проблематичною для романтиків, які гостро переживали неможливість подолання прірви між високою мрією та реаліями Цю проблему на межі XIX—XX ст намагалися розв'язати англо-американські неогегельянці Дж Стірлінг, Ф Г Бредлі, Б Бозанкет, Дж Ройс Вони розглядали А як єдність сутності та існування, думки та її реалізації, тому істина мала б виявити водночас ознаки внутрішньої гармонії та експансії, зростання Тому при досягненні всеохопної гармонійно упорядкованої системи, що долала просторово-часову розмежованість речей, особистісна основа повністю поглиналася А Ці та інші уявлення намагався спростувати прихильник персоналізму Дж МакТаггарт, для якого система А видавалася сполукою індивідуальних центрів свідомості, універсальною єдністю неповторних особистостей, перейнятих спільним містичним чуттям причетності до Творця світобудови Такі тенденції були близькими й українським інтелектуалам, передусім Григорію Сковороді, П Юркевичу, Т Шевченку, П Кулішу та ін Не втратили вони своєї актуальності і в XX ст Так, Є Маланюк вважав, що поет, сягаючи рівня А , промовляє «на його власній, єдиному йому зрозумілій мові» Проте у постмодернізмі А не має жодного значення, оскільки пов'язаний із логоцентризмом, притаманним метафізичній свідомості, яку заперечують прихильники сучасних концепцій децентрації та нелінійних структур

Абсолю́тна поéзія (*лат absolutus необмежений, довершений і грец poiēsis творчість*) — програма французьких поетів другої половини XIX ст , що відповідала критеріям «мистецтва для мистецтва», «чистого мистецтва», його іманентному єству, позначеному артистизмом, шляхетним смаком, заперечувала служіння позахудожній меті Розвинувши ідеї суб'єктивного романтизму, прихильники А п протистояли домаганням тотальної ліквідації художньої дійсності, обстоювали природну автономію митця, свободу творчості, право таланта на якомога повнішу реалізацію своїх творчих можливостей, що не визнавалося раціоналістськими (класицистичними чи реалістичними) канонами На підставі А п обстоювали власний статус «парнасці» та «прокляті поети», принаймні П Верлен наголошував на «абсолюті образності, абсолюті виразності» До прихильників А п зараховують Т Готьє, Ш Бодлера, А Рембо та ін , однак ініціатором її вважають американського письменника Е А По Прикладом А п може бути вірш «Мій храм» В Кобилянського

Я з давніх літ будую храм
Над дзеркалом німого плеса
Не долетить до мрійних брам
Кривавих драм всесвітня меса,
На срібних фресках білих рам
Не гуркотять чужі колеса
Стоїть самотньо пишний храм
На берегах святого плеса

Абсолю́тна (*лат absolutus необмежений, довершений*) **тепе́рішність** — див **Істори́чна тепе́рішність.**

«Абсолю́тне відхи́лення» — назва міжнародної виставки сюрреалізму (1965) Це поняття вживають також, коли йдеться про відмінне семантичне значення, зафіксоване у назвах творів чи у їх структурах збірки «Пісні без тексту» Емми Андієвської, «Без Еспанії», «Пісні про ніщо» Ю Тарнавського, «Дівчині без країни» Б Рубчака тощо

Абсолю́тні сино́німи *(лат absolutus необмежений, довершений і грец synōnymos однойменний)* — повні, рівнозначні, тотожні за вживанням, емоційно-експресивною характеристикою, частотністю слова *пейзаж — ландшафт — краєвид* Кількість їх у мові незначна А с трапляються серед термінів *мовознавство — лінгвістика, словесність — література — письменство* тощо З часом між А с , як правило, розвивається семантична й стилістична диференціація, і один з них поступово переходить до пасивної лексики, наприклад *словесність*

Абстрагува́ння *(лат abstraho відтягую, відвертаю)* — мислене розчленування речей і явищ задля виокремлення їх необхідних, сутнісних властивостей, різновид інтелектуальної діяльності, що полягає у виробленні понять, умовиводів, здатність оперувати ними, піддаючи їх аналізу, синтезу, узагальненню А закладає основи теорії літератури та мистецтва, формує літературознавчий термінологічний апарат, фіксуючи істотні домінанти письменства, груп художніх творів, неперебутніх у кожному конкретному випадку (епос, лірика, драма), або компонентів художньої дійсності (сюжет, троп, стилістична фігура тощо) у певному тексті, відповідному жанрово-стильовому оточенні Водночас А забезпечує аналітичну свідомість потрібними методологічними настановами — філологічними, компаративістичними, структуральними, психоаналітичними тощо, спрямовує їх на вироблення наукової концепції динамічного літературного життя з його канонами і варіантами А стосується не лише критичної логіки, а й почуття та інтуїції, які К-Г Юнг вважав естетичними Тому це поняття поширене і в артистичній практиці у вигляді інтраверсійного лібідо, що призводить до енергетичного «знецінення» об'єкта зображення, звільнення митця від його впливу А зумовлює автономію письменства, адже з кризою логоцентричних доктрин зник догмат про єдино можливу ситуацію творчості — суспільну Теорії конвенціоналізму, емпіріокритицизму, психоаналізу та ін доводили, що образ світу відносний Це твердження позначилося на творчій практиці, в якій авангардисти й постмодерністи намагалися ліквідувати репрезентоване у класичному мистецтві довкілля, ставили під сумнів принципи арістотелівського мімезису На їхню думку, картина є грою барв і ліній, поезія — грою звуків тощо, отже, слід позбутися референційних зобов'язань та постійно наголошувати на незалежності естетичного ефекту від речевості Якщо такі митці уникали виконання знакових функцій, то інші, переважно модерністи, зверталися до сигніфікатів (вираження знаків), апелювали до семантично особливої дійсності, відкритої лише втаємниченим, відмінної від позитивістських моделей здорового глузду, тяжіли до реалізації через іманентні художні структури справжнього «аристократизму духу»

Абстра́ктна ле́ксика *(лат abstraho відтягую, відвертаю і грец lexis слово)* — сукупність слів із високим ступенем узагальнення, до яких належать іменники на позначення станів (*тиша*), почуттів (*тривога, кохання, ревнощі*), процесів (*падіння, біг*), якостей (*білість, сірість, прозорість*), рис характеру (*щирість, доброта, заздрісність*), виявів інтелектуального життя (*мислення, розум*), стосунків (*дружба, інтрига, свобода*), понять етикету (*вітання*), термінів (*жанр, троп*), філософських категорій (*абсолютне і відносне, абстрактне і конкретне*), дієслово *бути* Лексеми *сон, світ* відомі з індоєвропейського періоду, трапляються в писемних пам'ятках києворуського періоду, особливого поширення набувають у бароковій літературі, зокрема в поетиках, засвідчуючи розширення й активізацію понятійного апарату Формування українського термінологічного апарату у XIX—XX ст відбувалося повільно через колоніальний статус України, здійснювалося завдяки Науковому товариству імені Т Шевченка, реформам М Скрипника, Інституту української наукової мови в Києві тощо А л вживають також письменники для емоційного забарвлення та образного викладу «*зів'ялий цвіт — гірка закономірність*», «*жовті келихи прощання*» (Галина Хмельовська) Іноді А л , особливо в науковій поезії (сцієнтизм), використовується як базовий елемент сюжетотворення «Про природу речей» Тіта Лукреція Кара, «Число» М Бажана, цикл «Бунт матерії» В Поліщука, поезія М Доленга (псевдонім М Клокова) тощо

Абстракціоні́зм *(лат abstractio віддалення)* — модерністсько-авангардистська стильова течія в мистецтві XX ст , представники якої наполягали на відмові від арістотелівської міметичної (наслідувальної) інтерпретації об'єктивного довкілля, вважаючи дистанціювання від дійсності шляхом до глибшого художнього осягнення її онтологічних та екзистенційних сутностей Філософсько-естетична основа А полягала в утвердженні позапредметного творчого мислення, відході від ілюзійно-натуралістичного зображення, апологетизації чистого вираження й самовираженні митця за допомогою геометричних фігур, ліній плям та їх сполучень, яким надавалося автономне ціннісне значення «Поетиці» Арістотеля протиставляли концепцію Платона, найповніше розкриту в пізньому діалозі «Філет» У ньому обстоювалася краса ліній, поверхонь, просторових форм, незалежних від будь-якого наслідування, наділених абсолютним характером Видимий світ є оманливим тому художник не відтворює його, а створює не тотожну природі нову дійсність, що не має аналогів та ін значення, крім естетичного За твердженням Р Делоне, «допоки мистецтво не звільнене від предмета, воно приречене на рабство», тому єдино можливий варіант його існування зумовлений «кольором для кольору», «архітектурою кольору», «динамічною поезією» Водночас А живився джерелами «філософії життя», зокрема вченнями А Шопенгауера, Ф Ніцше, А Бергсона, а також З Фройда, К-Г Юнга та ін Реалізовуватись у мистецтві А почав у 1910—12 «Композиції» В Кандинського, «Симультанні вікна» Р Делоне, полотна П Мондріана На їхні твори вплинули практика попередників і сучасників, передусім кубістів, які не довели абстракцію до рівня чистої реальності, доробок П Сезана з характерним для нього пафосом заперечення наочно-чуттєвого, ілюзійно-міметичного зображення тривимірного світу, обов'язкова оптична перспектива, спрямована на

редукування видимих форм до циліндра, кулі та конуса. Ця радикальна тенденція позначилася на неопластизмі суворого «іконоборця» П. Мондріана, на який вплинула й ідея «пластичної математики», поширена в угрупованні «Стиль», що видавало одноіменний часопис (1917—31). Містика геометрії була покликана звільнити митця від засилля примарної дійсності, здебільшого репрезентованої у замкнутих формах (коло, крива лінія), яким протиставлялися відкриті, виражені прямолінійними конструкціями (вертикаль і горизонталь як уособлення двох врівноважених протиставлених сил). Водночас П. Мондріан здійснив реформу палітри, денатуралізувавши колір, усунув зі своїх полотен будь-який натяк на сюжет, що відповідало його утопії «нового життя», зведеної до чистого ригоризму. Абстрактна картина такого типу, на думку художника, «нічого не зображає, отже, реальна сама по собі, має первісний, або презентативний, характер, тому абстрактне мистецтво — це реалізм вищого рівня, що створює самостійні місткості, життєві факти, а не копії». Натомість В. Кандинський, який зазнав впливу французьких фовістів та німецьких експресіоністів, не сприймав пуристичного неопластизму, віддавав перевагу символіці кольорів, неприйнятній для кубістів, П. Сезана та П. Мондріана, прагнув вийти за межі геометричної площинності у «незбагненний простір» одуховненої матерії, спираючись на засади несвідомого, інтуїції, на демонічний голос «внутрішнього диктату». Отже, «абстрактне малярство знімає "шкіру" природи, але не уникає її законів», що полягають у структуруванні трепетної «музики сфер», коли позапредметна колористика набуває значення звуків. Водночас зазнає семантичного зміщення дискурс краси. Краса веде не до Духа, а до цятки, в якій сугестовано розмаїття космосу, сконцентровано «зв'язок між мовчанням та мовленням». Використовуючи прийом одивнення, В. Кандинський трактував площину абстрактної картини як «вікно у світ», де розв'язується проблема межування глухого кута і порога, що цікавила не тільки тогочасних митців. Стиль цього художника (як і Ф. Купки, Дж. Поллока, А. Горкі, С. Френсіса) називають абстрактним експресіонізмом (чисте вираження безпредметного мистецтва). В. Кандинський дає змогу реципієнту самостійно визначити зміст його стихійно-імпульсивних картин. Абстрактний імпресіонізм (констатування найзагальніших вражень) репрезентований, зокрема, творчістю Р. Делоне, який використовував «хор фарб і ліній», притаманний К. Моне, особливо захоплювався малярською спадщиною пуантиліста Ж. Сера. За спостереженням М. Рагона, альянс геометричної абстракції відбувся вже після Другої світової війни, зокрема, у творчості Дж. Гіте. А. еволюціонує переважно на американському континенті, де з'явилися два його напрями — тихоокеанський, представлений насамперед доробком М. Тобі, полотна якого нагадували японську каліграфію, асоціювалися з кольоровим шиттям, та нью-йоркський (експресивний А.; його представники — Дж. Поллок, Г. Гофман, В. де Кунінг, Ф. Клайн та ін.), що виник у середовищі «Салону нових реальностей», заснованого в 1947. Для нього характерні обстоювання принципу автоматичного письма, запозиченого у сюрреалістів, відмова від будь-якої художньої мети, ідея позбутися зображення. Найповніше реалізував її Дж. Поллок, який не використовував мольберта і пензлів, застосовуючи техніку «дриппінгу» — хаотичного розбризкування фарб. До нью-йоркського напряму належав й український графік Ю. Соловій — автор групового портрета представників Нью-Йоркської групи. Поступово цей стиль видозмінився у прикметне для авангардизму арт-шоу, запроваджуване французьким художником Ж. Матьє, який, переодягнувшись у середньовічний костюм, у музичному супроводі привселюдно малював ієрогліфи, коми та крапки. В А. виокремлені певні відгалуження — орфізм, ташизм, оп-арт тощо. Одним із них виявився супрематизм К. Малевича, який обстоював модель «мистецтва без мистецтва» на прикладах варіативних квадратів, та «лучизм» М. Ларіонова, що полягав у «оптичному ефекті передбачення» як полемічному щодо неопластицизму П. Мондріана. А. з'явився й на теренах українського мистецтва. У 1914 В. Татлін продемонстрував зразки абстрактної контрскульптури: рельєфи й контррельєфи. Його починання розвинув О. Архипенко, який поєднував авангардистські тенденції з досвідом народного прикладного мистецтва. У 1915—16 Я. Богомазов та О. Естер зробили спробу синтезувати тенденції А. та народного безсюжетного малярства. Роботи абстракціоністів не лише експонувалися на багатьох виставках, а й популяризувалися в низці періодичних видань (берлінський часопис «Der Sturm», варшавський «Blok», бєлградський «Zensth», віденський «Ма», ганноверський «Merz», брюссельський «Sept arts», цюрихський «A. B. C.», паризькі «L'Esprit nouveau», «Cercle et Carre» та ін.), тиражувалися у відомому Баугаузі. А. досліджували мистецтвознавці М. Сейфор, Г. Рід, П. Шмідт, М. Бріон, М. Рагон та ін., а новаторський досвід вплинув на дизайн, театр, кіно, телебачення, шоу, художню літературу (потік свідомості, антироман), на «концептуальне мистецтво», зокрема на конкретну поезію, яка, оформившись у середині XX ст., заявила про себе ще у 10-ті XX ст., зокрема у збірнику «Ослиний хвіст і мішень» (М. 1913). У ньому містилися приклади шумової (подвоєння, потроєння приголосних) та легатної (актуалізація голосних) версифікації, відмінної від зауму. Зразок шумового вірша:

Счтрп трг ждрв
Смк чпр вчнц
Хд брн рвач
Шпрз Шкрц
Хрфд
Вб зчж хнв
спржвчнхлш (А. Лотов).

Зразок легатного вірша (*італ. legato — зв'язаний; у музиці — безвідривний, плавний перехід одного звука в інший*):

А а а а а
Е е е е е
І і і і
О о о о о
У у у у у
А Е І О У (Альдо Палацески).

Ця тенденція позначилася й на українській авангардистській поезії, передусім на творчості М. Семенка:

Гк бк вк дк нк тк
Ру оро
о
? с ?

В українському мистецтві з панівним засиллям псевдохудожнього до «соцреалізму» А не міг повністю розкрити свої можливості Лише в 60-ті XX ст з'явилися окремі роботи К Звіринського, Г Гавриленка, О Соколова, В Мартинюка та ін художників, причетних до цього стилю Знову активізувався А наприкінці 80-х XX ст Т Сільваші, А Криволап, М Кривенко, М Гейко, О Животков, група «Мальовничий заповідник», «пластика» П Бевза, П Лебединець, О Литвиненко та ін Особливий інтерес викликали роботи В Дубовика, в яких використовувалася ідея палімпсеста Вони виявилися суголосними творчим пошукам Ю Тарнавського («чіткість, раціональність, контроль над стихією»), тому видання поета («6 x 0» та ін) проілюстровані цим художником

Абсу́рд *(лат absurdus безглуздий)* — прихована логічна суперечність, нонсенс, вислови, позбавлені глузду, що виникають внаслідок мимовільного, іноді свідомого, відходу від істини Явища опиняються за межами усталеного уявлення про них, не здатні існувати самі по собі, лише актуалізуються або дистанціюються у певному тексті, витворюючи певну межу ментальних функцій, яка окреслює семантичне поле незвичних, алогічних орієнтирів В абсурдних дискурсах щось водночас стверджується і заперечується А відрізняється від нісенітниці, що є ні істинною, ні хибною, як поведінка Стецька з п'єси «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка А також слід відмежовувати від семантично плутаних речень на кшталт виразу тьоті Моті Розторгуєвої з комедії «Мина Мазайло» М Куліша *«Єтого нє может бить, потому что нє может бить нікагда»* А широко використовується у письменстві (виражальні прийоми від оксиморона до гротеску), наявний у текстах різних історичних періодів і стильових тенденцій За доби Ренесансу яскраво виражений у романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле, був популярним у представників епохи бароко, вплинувши на різновиди бурлеску і травестії, романтизму (твори Е-Т-А Гофмана й М Гоголя), авангардистів, зокрема футуристів і дадаїстів, які проголошували програмово антипрограмові маніфести Прихильники реалізму вважають, що А вказує на пастку псевдосенсів, яка відмежовує від себе раціональний світ свідомості і в яку потрапляє індивід через незнання чи розіграш Своє розуміння А як закономірної життєвої неминучості обстоювали прихильники літератури абсурду, драми абсурду, які сумнівалися у можливості віднайти логіку у безглуздому довкіллі Іноді він для деяких письменників набуває особливого значення (невиліковна недуга цивілізації, яку вони заперечують у вигляді художнього нонсенсу), як іронічно висловився М Воробйов у «Оманливому оркестрі», «абсурд не піддається лікуванню, він чистий» Ситуація абсурдного буття глибоко проаналізована філософією екзистенціалізму, що справила значний вплив на письменство XX ст Її прихильники вбачали у нонсенсі джерело бунту, антитетичне (протилежне) значення на противагу постмодерністу Ж Дельозу, який вважав, ніби А виявляється так багато, що він втрачає самодостатність

«Абумуслімнаме́» — перський народний роман (IX—XII ст), збірник легенд, пов'язаних із постаттю Абу Муслима, вбитого в 755, керівника боротьби з династією Омейядів У пам'ятці поряд з епічними сюжетами наявні і казкові Авторство приписують Абу Тахіру Мухамеду ібн Гасану ібн Алі ібн Муса Тартусі Твір набув популярності в Ірані, Туреччині, Узбекистані і Таджикистані

Авада́на *(санскр «Сказання про подвиг»)* — близький до дисатаки жанр буддійської літератури, оповіді Будди про чесноти і пороки подвижників та проповідників, їх втілення у майбутніх перероджен-нях людини Для А характерне дотримання сюжетної єдності, канонічної композиції вступ (оповідь про сьогодення), основна частина (оповідь про минуле) і висновок (виявлення тотожності сучасних та колишніх персонажів) Текстам притаманні обов'язкові стилістичні кліше — постійне повторення початкових та фінальних фраз, стандартизований опис подій і персонажів за відповідним зразком тощо Чимало А входять до складу писемних пам'яток «Вінаяпітака» і «Суттапітака» або до збірників на зразок «Авадана-шатака» («Зібрання ста авадан») та «Дів'явадана» («Божественна авадана»)

Аванга́рд *(франц avant-garde, букв передова охорона)* — жанрово-стильова якість літературно-мистецького явища (твір, школа тощо), яке виявляється на межі традиції і новаторських пошуків, засвідчує заперечення попередніх художніх нормативів, утверджує нову творчу модель, що в межах конкретно-історичного часу вважається перспективною Здебільшого ототожнюється з напрямом, що ускладнює адекватне сприйняття цих понять А стосується будь-якого літературного оновлення, що протистоїть інерції «застарілого» стилю, наприклад романтизм початку XIX ст — класицизму Такого значення терміну «А » надавав Г Д Лавердан («Про місію мистецтва і роль художника», 1845), запроваджуючи його в літературно-критичний обіг

«Аванга́рд» *(франц avant-garde, букв передова охорона)* — літературно-мистецька група, що діяла в Харкові (1926—30) після розпаду «Гарту» До неї належали В Поліщук (керівник), О Левада, Г Коляда, Г Чернов (Малошийченко), Раїса Троянкер, В Ярина, художники В Єрмілов, Г Цапок Зазвичай у деклараціях «А » проголошується «тісний зв'язок мистецтва з добою індустріалізації», обстоюється «конструктивний динамізм» як «стиль епохи», спрямований на «боротьбу проти відсталості, міщанства, просвітянства, хатянства, за дійсний європеїзм у художній техніці» Однак творча практика «авангардівців» часто спростовувала такі домагання, бо майже ніхто з них не дотримувався вимог естетики конструктивізму «А » підготував три видання «Бюлетень "Авангарду"» (1928), «Мистецькі матеріали "Авангарду"» (1929, два випуски) У 1930 самоліквідувався

«Аванґа́рд» — альманах «пролетарських» письменників літературного угруповання Нова Генерація Виходив у Києві за редакцією Г Шкурупія, засвідчував незгоду з харківською групою М Семенка У передмові до першого випуску альманаху київська група Нової Генерації, яка обстоювала засади панфутуризму і входила до складу ВУСКК (Всеукраїнської спілки комуністичної культури), заявляла про те, що «розпочинає активну роботу в Києві» У виданні публікувалися теоретичні статті Г Шкурупія та О Полторацького, нариси О Влизька, вірші М Булатовича, І Маловічка, Ю Палійчука, проза В Петрова, кіносценарій «Земля» О Довженка, статті К Малеви-

ча, О Перегуди, С Третьякова Для матеріалу були характерні настанови «лівого фронту» з деклараціями про «деструктивний процес у мистецтві», який видозмінювався у «процес конструктивний, що розпочався» В альманасі також надрукували статтю, спрямовану проти «авангардівців» на чолі з В Поліщуком, полемічні виступи проти М Семенка та І Микитенка з приводу перейменування Нової Генерації на ОППУ (Організація пролетарських письменників України), констатували вичерпність українського футуризму Побачили світ два номери (січень, квітень 1930), третій номер, запланований на жовтень 1930, так і не з'явився

Аванґард «нові́ї хви́лі» — стильова тенденція пізнього авангардизму, повністю відмежована від класичної традиції, що трактує художній твір поза втіленням у матеріалі, тому називає його «нематеріальним мистецтвом» Для А «н х» характерне використання нетрадиційних засобів конструювання із предметів чи технічних модулів, компонування сюжетів із людей, манекенів, рослин, тварин, текстових фрагментів, ґрунту, льоду, пилових бур тощо Джерела тенденції віднаходять у практиці неоконструктивізму, в дадаїстських спробах відмови від полотна, у моделюванні колажів, у застосуванні ready made, «вкраденого об'єкта» тощо А «н х» формувався за моделлю «пневматизму» І Клайна, за якою митець вважався не деміургосом в античному розумінні, а Деміургом у теїстичному значенні, здатним до креативного акту з «нічого», що засвідчили порожні зали художніх персональних виставок теоретика (Париж, 1958) Авангард репрезентований «ABC»-art'ом, концептуальним мистецтвом, «неможливим мистецтвом», але у жодному з них не помічено обстоюваного І Клайном радикалізму Досвід А «н х» сприяв формуванню однієї із визначальних для постмодернізму концепцій — інтертекстуальності

Авангарди́зм *(франц avant-garde, букв передова охорона)* — потужний антитрадиційний напрям літератури й мистецтва XX ст, пов'язаний із руйнуванням звичних художніх форм та канонів Складався з багатьох стильових течій — кубізму, абстракціонізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, конструктивізму тощо, які ставили за мету негайне, кардинальне (тут-і-зараз) оновлення формальних і змістових структур мистецтва Термін походить зі сфери військової справи, означає підрозділ, що, рухаючись попереду основних частин, дестабілізує своїми провокаціями противника Щодо мистецтва поняття «А» вперше використав Г Д Лавердан («Про місію мистецтва та роль художника», 1845), вживаючи його на позначення творчості митця-першовідкривача Згодом Т Дюре застосував це поняття на теренах мистецтва за аналогією до його функціонування в політиці Пізніше термін «А» набув конкретно-історичного сенсу, засвідчував виснаження постренесансних моделей позитивізму, непродуктивність реалістичного канону в контексті XX ст Концептуальною засадою А було уявлення, що творчість не обов'язково має пов'язуватися з дійсністю, наділятися сталими ознаками, а навпаки, перебуває у постійній трансформації, на чому наполягали Г Аполлінер, Т Марінетті, Т Тцара, М Дюшан та ін Подібні тенденції спостерігалися і в музиці, де запанували алеаторика, санорика, колаж, серіалізм, «технічна» та «графічна» музика (М Булез, Дж Кейдж, К Пендерецький, К Штокгаузен, Я Ксенакіс та ін). Традиційні цінності ідеалу, закону, ладу, етики, поступу підлягали безапеляційній критиці Прояви А характерні для кризових моментів історії мистецтва, коли певний напрям чи стиль вичерпував свої зображально-виражальні можливості, тиражував (клішував) свої вчорашні здобутки, обмежуючись власними канонічними зразками Тому роль А у розкритті хворобливих явищ художнього життя, зображуваних у гіпертрофовано абсурдній формі, виправдана і на кризовому етапі еволюції естетичної свідомості бажана У ньому вбачається прояв сміхової культури, очищення мистецького руху від гальмівних тенденцій, розчленування мистецьких явищ на складові і довільний їх монтаж Послідовники А відмовлялися від традиційної інтенції культури, пошуків нею стабільних моделей буття, обстоювали хаос як основу єдино можливого руху Тому А абсолютизує принцип деструкції, зорієнтований на «суму руйнувань» (П Пікассо), на гру задля гри, супроводжуваний наперед спрограмованим скандалом, однак не завжди спроможний на створення неперебутніх художніх цінностей Їх він ігнорує, тому що не має свого підґрунтя, а живиться енергією епатованого напряму, стилю, жанру тощо, аж до повної його «ліквідації» В історичному аспекті XX ст А слід розглядати як одне з яскравих відгалужень антитетичного йому модернізму, яке перейняло деякі його формальні ознаки при безапеляційному запереченні їх Відмінності між двома напрямами досліджували Соломія Павличко («Дискурс українського модернізму», 1997, 1999, «Теорія літератури»), Галина Яструбецька («Модернізм Авангардизм Експресіонізм Кореляційний аспект»), Оксана Ковальова («Співвідношення модернізму та авангардизму Теоретична неузгодженість») Як і модернізм, А використовував адаптовані до вимог деструкції положення «філософії життя», фройдизму, обстоювану А Ейнштейном теорію відносності, але не виробив філософсько-художньої системи, не сприймав ні арістотелівського, ні платонівського мімезису, відкинувши духотворчу основу «аристократизму духу», шляхетної артистичності, заперечував їх вульгарним, іноді озброєним ненормативною лексикою жестом, пафосом «вулиці», фантомом метамистецтва, пронизаним домаганнями «смерті мистецтва» Конструктивним доцентровим тенденціям модернізму протиставлявся деструктивний хаос Ці орієнтири зумовили абсолютизоване невизнання традиційних ціннісних еталонів та авторитетів, підтримку початків «мінус-культури», неприховану агресивність, афішування епатажу та аморалізму, що інколи трактувалося як намагання пробудити «натовп» від летаргії здорового глузду Такі тенденції, що зумовлювали опозицію А не лише до класики, а й до елітарного за своєю суттю модернізму, із незначними відмінностями спостерігалися в кубістів, експресіоністів, дадаїстів, у проявах поп-арту, гепенінгах, у пошуках драми абсурду тощо Ультрареволюційні нехтування естетичними й етичними засадами мистецтва супроводжувалися вимогами негайно розмити його «береги», розпорошити у політиці, спорті, побуті тощо, загрожували іманентному статусу художньої дійсності, «атакованому» спробами позбавити його права на існування, тому що класичне мистецтво, мовляв, переживає тотальну кризу, пот-

рапивши у глухий кут Тепер від таланоВИТОГО автора вимагалися не збереження художніх нормативів, не одуховнені злети, а безоглядно сміливі зміщення специфічних аспектів мистецтва, руйнування його усталених форм задля комбінування нових Панівною стала теза «антитворчості», прагнення абстрактними композиціями спровокувати інтелектуальну співучасть інертного реципієнта, спонукати його до формування нового, неупередженого світобачення, яке б ґрунтувалося на «нефілософії» та «немистецтві», що дедалі інтенсивніше підмінялося всілякими шоу, рекламами та ін З огляду на це деякі авангардисти підтримували деструктивні щодо культури тоталітарні режими, допомагали утверджуватися фашизму (Т Марінетті), більшовизму (В Маяковський, М Семенко), поділяли модні доктрини комунізму (Б Брехт, Л Арагон, П Елюар) чи погляди провокативного троцькізму (А Бретон), вважаючи авантюрні експерименти в суспільстві суголосними завданням мистецтва, що насправді не мали нічого спільного з його художньою природою Інших настанов тут не могло бути, бо А спирався на «етикет» егалітарного походження Тому термін існування його стильових модифікацій — не тривалий, одні течії, які ще не відбулися, щойно заманіфестувавши своє існування, змінювались іншими Інколи вони конфліктували між собою, силкуючись довести свою унікальність, що виявлялася наразі ілюзорною Водночас А приваблював своєю кострубатою красою, намаганням реабілітувати деякі нехтувані естетичні категорії, зокрема потворне, романтизуванням антицивілізаційного бунту, часто з урбаністичними темпоритмами, трагічним світовідчуванням, зумовленим абсурдністю буття, пафосом непримиренності до знекровлених схем, жагою нестримного експериментування, ненастанного оновлення, гри дискурсів, застосуванням алогізмів та гротеску Тому з'явився нефігуративний живопис, були запроваджені принципи монтажу, колажу, мозаїчності, автоматичного письма чи потоку свідомості, «самовитого слова», яскравого метафоризму, одивнення тощо Основним осередком А був Париж (Г Аполлінер, П Пікассо, Ж Брак, А Маттіс, А Бретон та ін), де розвинулися кубізм, фовізм, сюрреалізм тощо, він поширився у Німеччині — батьківщині експресіонізму та абстракціонізму, сприяв утвердженню футуризму в Італії, проголошенню дадаїзму у Швейцарії У Росії з'явилися «лучизм», супрематизм, конструктивізм, визнання здобув футуризм, в якому виокремилися егофутуризм, кубофутуризм, пізніше — ЛЕФ У Білорусі поширилися естетичний техніцизм, футуризм («Літературно-мистецька комуна»), конструктивізм («Узвишша») тощо У Польщі діяли Аванґарда краківська й Аванґарда друга, в Чехії — поетисти У Словаччині такі тенденції вплинули на «Збірник молодої словацької літератури» (1924), позначений рисами футуризму, експресіонізму тощо, на сторінках якого друкувалися Я Смрек, Я Грушевський, Т Гашпар Угорські представники А утворили авторський колектив часопису «Нігат», тобто «Захід» Е Аді, М Бабич, А Тоот, Ж Моріц, Л Сабо Водночас на теренах Румунії він не набув виразного стильового спрямування, проявився лише у доробку Т Аргезі, Л Благи, Й Мінулеску У США у першій половині XX ст А не був популярним у літературі (мистецтві), а в другій — став одним із провідних явищ художнього світу Ознаки А. в українському мистецтві існували з 10-х XX ст , хоча термін запровадив значно пізніше французький мистецтвознавець А Наков з приводу лондонської виставки А Татліна (1973) Так, вже у 1910—11 діяла пересувна виставка «Іздебського Салони» (Одеса, Київ, Херсон, Миколаїв), де експонувалися роботи братів В і Д Бурлюків, Наталі Гончарової, М Ларіонова, невдовзі стали відомими полотна О Екстер, кубічні скульптури О Архипенка, візантизм бойчукістів (М Бойчук, А Іванова, О Павленко, І Падалка, В Седляр), сюрреалізм львівського об'єднання «Artes», зокрема М Андрієнка-Нечитайла, творчі пошуки наддніпрянського ОСМУ (В Пальмов та ін) та очолюваної П Ковжуном львівської АНУМ (Асоціація незалежних українських митців) Киянин С Лифар понад 30 років очолював паризьку Грандоперу, справу грузина Д Баланчика (Баланчивадзе) — керівника «Нью-Йорк сіті балле» продовжує нині Д Тарас (Тарасенко) В українському письменстві найпомітнішим виявився футуризм з його стильовим розмаїттям (кверофутуризм, панфутуризм, Нова Генерація, СіМ, ІНТЕБМОВСЕГІЇ), менш відомим видався конструктивізм («динамізм-спіралізм») Ознаки А були притаманні театру «Березіль» Не всі стилі повністю збігалися з напрямом, деякі з них могли існувати в межах як А , так і модернізму, зокрема експресіонізм чи сюрреалізм Еволюція А в Україні була перервана через панування «соцреалізму», лише в 60-ті XX ст відновилися деякі його особливості у Клубі творчої молоді, а також у творчості композиторів Б Лятошинського, В Сильвестрова, Л Грабовського, В Губи У 80-ті XX ст А набув вигляду неоавангардизму, породженого радикальним спростуванням стереотипів імітат-літератури «соцреалізму», розкрив безживність її основ, водночас виявив інерцію народництва, схильність до консервування його форм, не завжди відповідних вимогам сучасності Епатаж ЛУГОСАДу, Бу-Ба-Бу, «Червоної фіри» та ін досяг своєї мети, але невдовзі перетворився на словесну, зумисне заземлену звульгаризовану гру, позначену парадоксальністю одивненої семантики Наприкінці 90-х XX ст відбулася активізація неоавангардизму в українському малярстві (О Дубовик, О Голосій, М Демцю, П Кестерей та ін), театрі, що вже тяжіє до постмодернізму («Avant-garde dance», «Ризома»), на фестивалях авангардної музики — «Нова територія», «Любе-арт», «Два дні і дві ночі нової музики»

«Аванга́рдівці» — див **«Аванга́рд»**.

Аванґа́рда дру́га *(польс. Awangarda druga)* — зініційована Я Гжеховичем група віленських польських поетів міжвоєнного двадцятиліття (Ч Мілош, Я Загорський, А Римкевич, Т Буйницький, Є Путрамент, Я Маслинський та ін) і близьких до їхньої ідейно-естетичної платформи Б Л Михальського, Г Домінського, Ю Лобовського, В Іванюка, С Пєнтака, Я Співака та ін Обстоювали яскраве, одивнене поетичне мовлення, несподівану тропіку та інтелектуальний пафос Передчуваючи напружену ситуацію обвальної цивілізаційної кризи, неминучого воєнного конфлікту, усвідомлювали себе в дискурсі катастрофізму, який відповідав їх типові світобачення, громадському радикалізму Лірика А д асоціювалася з мотивами кінця світу К І Галчинського, глибоким песимізмом Ю Чеховича, жагаристів та доробком представників «Квадриги» Найпомітнішою її ознакою була міфотворчість

Аванґа́рда кра́ківська *(польс. Awangarda krakowska)* — літературне угруповання польських письменників-антитрадиціоналістів міжвоєнного двадцятиліття, яке об'єднувало футуристів (Б Ясенський, С Млодоженець, А Стерн, А Ват) та формалістів (Л Хвістек, Т Чижевський, А Зомовський), очолюване Т Пейпером, видавцем журналу (листа) «Zwrotnica» (1922—27) Близькими до них були Ю Пшибось, Я Брженковський, Я Курек Письменники над усе шанували новаторство й оригінальність, наполягали на технічній вправності художніх творів, застосуванні вільного слова, романтизуванні урбанізму (гасло «місто — маса — машина»), заперечували символізм «Молодої Польщі» Поезію вважали заангажованою важливими суспільними процесами Водночас вона уявлялася неможливою поза мовною конструкцією, зумовленою дисципліною мислення Тому представники А к великого значення надавали несподіваній метафорі, еліпсам Найчастіше зверталися до акцентного вірша та верлібру Т Пейпер пропонував редакторам «Zwrotnica» (1926—27) Я Брженковському, Я Куреку, Ю Пшибосю, художнику К Подсадецькому («П'ятка») доповнювати і розвивати на сторінках їхнього видання серію раніше опублікованих маніфестів Одним із них був виступ Ю Пшибося, який епатував творчість Я Каспровича, Е Зегадловича, Й Віттліна, що видавалася йому надто традиційною Однак нетолерантні випади автора («Слово про природу», «Ідея ригоризму» тощо) викликали зустрічну хвилю критики, не завжди адекватно сприймалися його вимоги ощадності у користуванні словами, збагачування мови поетизмами, панування людини над природою, запровадження громадянської лірики, вільної від дидактики Невдовзі на основі ідей А к виникло видання «Лінія» (1931—33) за редакцією Я Курека, на сторінках якого колеги Ю Пшибося відходили від проголошуваних ним нормативів інтелектуального керування поезією, зосереджувалися на проблемі художнього образу та художньої інтерпретації

Аванза́ла *(франц. avant-salle, від avant· перед і salle· зала)* — приміщення перед головною залою у громадських будинках, палацах тощо, вітальня Те саме, що й вестибюль у театрі чи кінотеатрі

Аванло́жа *(франц. avant перед і loge, від давньоверхньонім. laubja, louba. виноградна альтанка, хатина)* — внутрішня закрита частина театральної ложі

Авансце́на *(франц avantscene)* — передня частина театрального майданчика для вистав від лаштунків до рампи, яка займає простір, що дорівнює за шириною портальній арці Її часто використовують для невеликих епізодів перед закритою сценою Якщо на А відбувається окрема частина дії, акту п'єси, це зазначається у ремарці Лесь Курбас, Л Дубовик, Ф Лопатинський, М. Терещенко інколи виносили на А частину дії

Аванти́тул *(франц avant перед і лат. titulus напис, заголовок)* — виконана художником початкова сторінка книги, що передує титулу або фронтиспису Може містити портрет автора, зображення, що вказує на особливість видання, його вихідні дані

Авантю́рний рома́н, або **Аванту́рний рома́н** *(франц. aventure. пригода і старофранц romans: оповідь романською мовою)*, — переважно прозовий твір із гострим динамічним сюжетом, з пригодницькими ризикованими ситуаціями, з діями, іноді неспівідносними з реальною метою чи можливостями персонажів, здатних на маловірогідний, але адекватний екзистенційний вибір за найекстремальніших умов У його основу покладено архетип з характеристиками часу зненацька, що розпочинається там, де причиново зумовлений перебіг подій поступається стихії чистої випадковості, постаючи несподіваною різночасовістю Тому такий сюжет, за спостереженням М Бахтіна («Проблеми поетики Достоєвського», 1979), мотивується не тим, ким видається насправді персонаж та яке місце він посідає в житті, а «швидше ким він не може бути і що з погляду будь-якої наявної дійсності не передбачено, видається неочікуваним» А р поширений у світовій літературі У ранній період її розвитку в героїчному епосі поєднувався з міфічними та казковими наративами епос про Гільгамеша, «Шахнаме» Фірдоусі, «Беовульф» тощо Особливе місце в еволюції письменства відіграв грецький роман II—VI ст н е Жанр розкрив свої можливості у середньовічному рицарському та крутійському романах (оповіді про рицарів Круглого столу, «Історія та цікава хроніка маленького Жана де Сентре» А де ла Саля тощо) і ренесансних новелах на зразок «Декамерона» Дж Боккаччо А р розвинувся у творчості Ф Кеведо-і-Вальєгаса, зокрема його бароковому романі «Історія життя пройди, пойменованого дон Пабло, зразка всіх волоцюг і дзеркала шахраїв» (1620), відомого під скороченою назвою «Бускон», тобто «Пройда» Елементи фантастичного у творі ще зберігалися, але виконували другорядну функцію, як у «Пригодах Телемака» (1693—94) Ф Фенелона Зверталися до цього жанру Д Дефо («Капітан Сінглтон», «Історія полковника Жака», «Роксана», «Життя і незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо»), А Дюма («Королева Марго», «Граф Монте-Крісто», «Графиня де Монсоро», «Сорок п'ять», трилогія «Три мушкетери», «Через двадцять років», «Віконт де Бражелон»), Дж Р Кіплінг («Відважні моряки», «Книга Джунглів», «Мауглі», «Друга Книга Джунглів»), Г Квітка-Основ'яненко («Козир-дівка», «Приезжий из столицы, или Суматоха в городе», «Шельменко, волостной писарь»), Дж Конрад («Корсар», «Негр із "Нарциса"», «Лорд Джім»), Вольтер («Кандід, або Оптимізм»), Й -В Гете («Літа науки Вільгельма Мейстера», «Літа мандрів Вільгельма Мейстера», «Фауст»), М Гоголь («Ревізор»), Ж Верн («Діти капітана Гранта», «Двадцять тисяч льє під водою», «Робур-завойовник», «П'ятнадцятирічний капітан» та ін), Дж Г Байрон («Дон Жуан», «Мандри Чайлд Гарольда», «Мазепа», «Шильйонський в'язень»), А Конан Дойль («Собака Баскервілів», «Повернення Шерлока Холмса», «Випадок із судової справи Шерлока Холмса», збірка оповідань «Спогади про Шерлока Холмса»), Ф Ніцше («Так сказав Заратустра»), Г Грін («Доктор Фішер із Женеви », «Наш резидент у Гавані» та ін), Майн Рід («Вершник без голови») Позначився він і на інших родах літератури, зокрема на драмі («Севільський паливода, або Кам'яний гість» Т де Моліни, «Дон Жуан» Мольєра, «Кам'яний гість» О Пушкіна, «Кам'яний господар» Лесі Українки), поемі («Мій друг Дон Жуан» О Влизька), новелі («Яблука» Ю Клена) тощо В українській літературі інтерес до А р. з'явився ще за києворуської доби («Слово о пол-

ку Ігоревім»), жанр розвивався в добу бароко («Пекельний Марко», «Отець Негребецький» та ін), у XIX ст («Шельменко-денщик» Г Квітки-Основ'яненка, «Маруся» Марка Вовчка, «Михайло Чарнишенко», «Чорна Рада» М Куліша), особливого розквіту зазнав у XX ст , передусім у 20-ті, зокрема у творах «Сонячна машина», «Поклади золота» В Винниченка, «Фальшива Мельпомена» Ю Смолича, «125 днів під тропіками», «Пригоди доктора Вокса на острові Ціпанго» Л Чернова (Малошийченка), «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії» М Йогансена, «Місто» В Підмогильного, «Жанна-батальйонерка», «Двері в день» Г Шкурупія, «Чорний ангел» О Слісаренка та ін Авантюрність, сполучена з героїкою, вдало реалізована у повістях «Козаки в Московії» Ю Липи, «Тигролови» І Багряного, «Елементал» В Шкляра Таке поєднання рис людської поведінки не завжди було предметом вивчення літературознавства, хоча воно невіддільне від образів Прометея, Ахілла, Абрскіла, Амірані, Люципера, Іллі Муромця, Фауста, Дон Жуана, козака-характерника, Тіля Уленшпігеля та ін вічних образів-надтипів, динамічних, схильних до ризику, максимально заангажованих суспільною ідеєю чи егоїстичними інтересами Такий персонаж реалізувався за доби Ренесансу у постатях титанів, зумовив появу конкістадорів у постренесансний період У творах з'являється тип бунтаря, що викликав особливий інтерес у романтиків, зумовив появу байронізму, герой якого був носієм високої мети і деградації водночас Власне авантюрники менш героїчні, здебільшого позбавлені ознак демонізму образи Чичикова з роману «Мертві душі» М Гоголя чи Раскольникова з роману «Злочин і кара» Ф Достоєвського, кар'єристів з «Людської комедії» О де Бальзака, аферистів Копронідоса з «Афонського пройдисвіта» І Нечуя-Левицького чи Остапа Бендера з «Дванадцяти стільців», «Золотого теляти» І Ільфа, Є Петрова тощо Іноді траплялися зловживання специфікою А р , зокрема в радянській літературі з тенденцією до кліщування образів «залізного» більшовика, з пафосом шпигуноманії, класової ненависті тощо Лише окремі твори на кшталт роману «І один у полі воїн» Ю Дольд-Михайлика мали художню цінність А р зумовив появу жанрів детективу, трилеру, фантастики, фентезі Дж Фаулз, Дж Р Р Толкін, М Турньє, У Еко та ін Останнім часом в українській літературі збільшується кількість творів цього жанру «Імітація» Євгенії Кононенко, «Очамимря» О Ірванця, «Елементал» В Шкляра, проза Ю Покальчука тощо

Авата́ра *(санскр avatara, букв той, хто сходить униз)* — в індуїзмі — одне з багатьох втілень у смертну істоту давньоіндійських богів, їх сходження на землю задля відновлення закону і чеснот (дхарми) при частковому збереженні свого божественного єства Так, творець всього сутнього Праджапаті набував вигляду вепра, який підняв на іклах землю із дна океану, черепахи, яка породила життя, чудесної рибирятівниці першолюдини Ману під час потопу, про що йдеться у «Шатапатзі-брахмані» За «Махабхаратою», вище божество, ототожнюване з Вішну чи Брахмою, потрапило на землю, аби звільнити її від лиховісних данавів та ракшасів Найбільше А пов'язано із Вішну, представником божественної тріади (разом із Брахмою та Шивою) Їх нараховують десять матсья (риба), курна (черепаха), вараха (вепр), нарасінга (людинолев), вамапа (карлик), нарашурама (Рама із сокирою), Рама, Крішна, Будда, калкі (білий кінь) Поняття вживається і в переносному значенні при перетворенні чогось із кращого на гірше, про що йшлося, зокрема, у памфлеті «Ірландська аватара» (1821) Дж Г Байрона

А́вгустів вік *(другий етап золотого віку античності, перший — за часів Перікла у Греції)* — доба розквіту римської поезії за правління імператора Гая Юлія Цезаря Октавіана Августа (27 до н е — 14 н е), який припинив громадянську війну, зробив свою особу об'єктом обожнення («Діяння») Запровадженню цього статусу державного зверхника-принципата сприяв римський вершник етруського походження Гай Цільній Меценат (між 74 і 64 — 8 до н е), опікуючись поетами Вергілієм, Горацієм, Варієм, Проперцієм, які естетизували міф «богорівного» Августа та «світової влади» Риму, тому їхню творчість можна вважати апологетизованою (упередженою) Так, Публій Вергілій Марон (70—19 до н е) — автор «Дрібних віршів» («Каталептон»), «Георгік», «Буколік», «Енеїди» вбачав своє головне завдання у звеличуванні особи імператора і виплеканої ним Римської імперії

Це той герой, про якого чував ти оракулів стільки,
Цезар то Август, син божества, золотую епоху
В Лації він установить на землях, що перше
Царством Сатурна були, і до гарамантів та індів
Владу поширить [ ] (переклад М Білика)

Заангажованість цезаризмом сприяла утвердженню пересічних поетів, як-от Варій Квінт Горацій Флакк (65—8 до н е), республіканець за переконаннями, був змушений писати оди до ювілейних днів, естетизувати неприйнятні для нього позалітературні інституції, чи не вперше в історії письменства засвідчуючи амбівалентність творчості митця Водночас існував гурток Валерія Мессала Корвіна (64—13 до н е), до нього належали Валгій Руф, молодий Овідій, Тібулл, Сульпіцій, які нейтрально ставилися до імператора Певна опозиційність режиму спостерігалася в автора низки історичних творів та критика Анісія Полліона (76—5 до н е), засновника першої римської публічної бібліотеки Популярними в ті роки були рецитації, тобто прилюдні декламації віршів, запроваджені неотериками Наприкінці правління імператора з'явилися памфлети на його адресу, засвідчуючи поступове падіння авторитету Августа Після його смерті відбувався поступовий занепад поезії у наступному, срібному, віці

Аве́рсія *(лат aversio звертання)* — сукупність риторичних фігур, які активізуються при безпосередньому звертанні до аудиторії мовця, перейнятого миттєвим емоційним поривом, що позначається на темпоритмі мовлення А може виникнути ситуативно (апострофа), бути вираженою яскраво сформульованим питанням чи низкою питань (інтеррогація), моралізаторськими сентенціями (адмоніція), нагадуванням про минулі події, перестрогами, прокляттями, оскарженням закидів, апеляціями до слухачів, складанням обітниць тощо Усі засоби використовуються з різною метою часто з порушенням вимог еристики, задля впливу на слухачів, маніпуля-

ції ними з певною метою Прийоми А часто вживають і в художній літературі, зокрема у памфлетах, інвективах, одах тощо Прикладом може бути звертання в епопеї «Попіл імперії» Ю Клена «*Читачу мій! На учту ти чекав* »

Аве́ста (*перс основний текст*) — зібрання з 21 сакральної книги (насхів), в яких викладена суть зороастризму, поширеного на теренах давніх Ірану, Афганістану, Середньої Азії, Азербайджану (Атропатен) Нині шановане серед малочисельних гебрів в Ірані та парсів в Індії У пам'ятці розкривалися визначальні положення зороастризму, постать Агура-Мазди (Ормузда) як етичне втілення абсолютного добра, світла, добробуту (*«Славити Агура-Мазду і давати корм худобі — це нам видається визначальним»*) протиставлялася його лиховісному двійнику, богові хвороб, темряви Ангро-Маньйю (Агріману) Синтез бінарних опозицій викликає асоціації з дуальністю Вішну й Шиви в індуїзмі, універсалізованою концепцією «інь-ян» у давньокитайській філософії Протистояння світла пітьмі, уявлення про Небо-Батька і Землю-Матір співвідносні з шумерськими, давньогрецькими чи скіфськими версіями, епізодами біблійної Книги Буття Світогляд давніх іранців мав патріархальну ціннісну шкалу, за якою пріоритету надавалося худобі та собаці, друге місце було відведене жінці і дитині Світ освоював культурний герой — скотар Йіма, якому бог Мітра подарував золотого тельця та позолочений батіг (цей сюжет засвідчує причетність зороастрійського тексту до спільного з трипільцями, шумерцями та єгиптянами періоду астрального знаку Тельця), він рятував світ від потопу, спричиненого таненням снігів у степу, вчинив перший гріх, скуштувавши яловичини, тобто порушив табу Інший герой — драконоборець Керсасп мав стосунки із жінкою, означені як гріхопадіння — мотив, аналогічний мотивам месопотамського епосу про Гільгамеша чи біблійній історії про Адама і Єву Збереглася лише чверть священного тексту А вважається визначною писемною пам'яткою, для якої характерні вишукані стилістичні фігури, яскраві тропи, непоодинокі випадки початкового римування, багатство інструментування тощо У призначених для декламації гатах (гімнах) А розрізняють п'ять силабічних розмірів Очевидно, вони поєднувалися із прозовими, втраченими фрагментами Пам'ятка відома за двома редакціями Перша, створена давньоіранською мовою за династії Аршакідів (I—III ст н е), мала вигляд зібрання молитовних текстів культового призначення, складалася з таких компонентів Вендидат, або Відевдат («Кодекс проти девів»), — сукупність релігійних і правничих настанов, Вісперед («Книга про вищі істоти») — оповіді про богів, Ясни — молитовні пісні, Яшти — гімни зороастрійському божественному пантеону, Мала А — збірник молитов Найдавніша частина А (гати, або молитви, що входять до Ясни) вважається твором легендарного пророка Заратустри (авест Заратустра, давньогрец Зороастр, середньоіран Зардушт), який жив прибл у VII—VI ст до н е Не визнаний громадою (за іншою версією — переслідуваний чарівником Дурашравою), поневірявся в мандрах (у гатах збереглося його нарікання на долю, звернене до Агура-Мазди «Куди тікати?»), вбитий своїм ворогом Тур-і-Братарвахшем (за пехлевійським джерелом — Дадістан-і-Диник) Справу Заратустри продовжив його вірний послідовник Віштаспа У найдавнішій редакції Заратустра постає або у ролі культурного героя (Яшти XIII 88—89), або як носій сакрального знання, спаситель людства, не втаємниченого у вищі істини (Ясна 17, 19, 27, Яшти V та XIX, «Денкарт»), принциповий поборник духа тьми та підступного спокусника Ангро-Маньйю (Відевдат 19, 4—6), засновник нової віри за допомогою богів давньоіранського пантеону Ардвісури, Анахіти, Хаоми, Мітри, Ветератрагни Другу кодифікацію було здійснено за династії Сасанідів (III—VIII ст) з науково-пізнавальною та дидактичною метою, у ній здебільшого тлумачилися сакральні тексти Перекладена середньоперською мовою, вона називалася «Зенд-Авеста» Образ Заратустри в ній зазнав міфізації Агура-Мазда створив духовну сутність (фраваші) пророка на початках зародження буття, вклав її у стовбур дерева життя хаоми, тобто життєдайного п'янкого трунку, відповідного санскритській сомі чи українському хмелю, і лише після шести тисяч літ він, набувши людського втілення, був покликаний здійснити свою місію, стати посередником між божественним та земним світами Змодельований світ А, написаної пізніше за Рігведу, видається протилежним ведійському В індуїзмі деви вважалися добрими божествами, натомість зороастрійські деви уособлювали зло Так само іранці вбачали в агурах (ашурах) втілення світлої енергії, а індійці інтерпретували асурів як породження тьми За припущенням С Наливайка («Індоарійські таємниці України», 2004), згаданою в А «Землею Агури» може бути Північне Надчорномор'я, територія сучасної України, де формувалися основи арійського (орійського) віровчення Провідною настановою в зороастрійському дискурсі вважається залежність світобудови та панування справедливості у світі непримиренної боротьби добра і зла від вільного вибору людини, її адекватної відповіді на невблаганний виклик долі Етична модель ґрунтувалася на тріаді чеснотних думок, чеснотних слів та чеснотних справ, утвореній за тріадою Агура-Мазди — Аша Вагішти — Вогу Мани Своїм послідовникам Заратустра обіцяв посмертне блаженство, а неслухняним пророкував вічні муки, страшний суд, провіщав кінець світу через три тисячі років, коли праведні душі будуть порятовані втіленнями самого пророка, саошьянтами Тексти пам'ятки перегукувалися з межирічними, давньогрецькими міфами, зокрема були відображені у легенді Діона Хрисостома (I—II ст н е) про те, як Заратустра, прагнучи усамітнення, подався в гори і повернувся звідти після випробувань небесним вогнем, осяяний глибокою мудрістю, позначилися на текстах Біблії, що виникли, ймовірно, на підставі полеміки із зороастрійством, за часів Ездри (V ст до н е), власне після вавилонського полону юдеїв Вперше перекладена (1753) і видана в Європі (1771) А Г А Дюпероном, вона розширила уявлення про світову культуру і літературу, спонукала до перегляду канонів Біблії, порушила усталену модель європоцентризму, зазнала нового міфізування, зокрема у повісті «Так сказав Заратустра» Ф Ніцше Нині спостерігається хвиля української міфізації пам'ятки завдяки Л Силенку, С Плачинді та ін

«Авже́ж!» — літературно-мистецький журнал (до 1991 — літературно-публіцистичний альманах), заснований в 1990 як додаток до газети «Житомир-

ський вісник» обласною організацією Спілки журналістів України Його видавці з 1996 — В Врублевський та В і В Титови Часопис, не надаючи переваги жодному з дискурсів сучасного українського письменства, сприяв появі творів, що не могли бути опублікованими в період перебудови, а також знайомив читачів з новітньою літературною продукцією На його сторінках друкувалися представники різних стильових тенденцій — від традиційних до неоавангардистських та постмодерністських І Козаченко, В Цибулько В Кашка, К Москалець, Є Пашковський, Галина Пагутяк та ін З'являлися в ньому і тексти представників «розстріляного відродження» та літературної еміграції Критичний відділ постійно висвітлював актуальні проблеми художньої дійсності 30-х, 60-х, 80—90-х XX ст Журнал має однойменне видавництво, засноване в 1993 В Врублевським, де з'явилися книги «Абстракції імлистих бажань» Н Самчик, «Сім історій» В Врублевського, «Автограф на власному серці» А Куліша, «Без назви» В Сірика, «Moderato сірих сутінків» В Шинкарука та ін

Автаркі́я *(грец autarkeia самовдоволення)* — спротив цивілізаційним тенденціям Поняття запозичене культурологією з філософії, де воно стосувалося credo Платона, стоїків, буддистів та ін Найяскравіше А представлена в аркадійській поезії, настановах Івана Вишенського, концепції руссоїзму, переконаннях Григорія Сковороди, О Шпенглера, представників польського автентизму, українського МУРу Застосовують його також як назву збереження цінностей минувшини, які втрачають значення, що спостерігалося у рефлексіях пізнього народництва, почасти — неонародництва, у різновидах пасеїзму

Автенти́зм *(польс autentyzm, від грец authentikos справжній)* — концепція польської літератури 30-х XX ст, головна вимога якої полягала у «правдивості, вірогідності, речевості» зображення, пошуку художньої достовірності, відповідної життєвій У концепції наголошувалося на змістовому матеріалі Йшлося не про інтегральний реалізм, а про глибину психологічної інтроспекції, безпосереднє переживання теми, відповідальність за слово, про «поетичну етику» Сформулював концепцію С Черніка, редактор часопису «Околиця поетів» (1935—39), до авторського колективу якого належали С Пєнтак, Т Ю Демчук, Я Пьотркевич, Я В Ожог, С Янжарський, Б Кобржунський та ін На його сторінках друкувалися також твори Л Стаффа, Ю Тувіма, Я Лєхоня, Марії Павликовської-Ясножевської, авангардистів із журналу «Лінія», переклади доробків О Мандельштама, Г Тракля, Т Тцари, К Гамсуна тощо, незважаючи на те, що «Околиця поетів», як і програма С Черніки, перебувала в опозиції до «Скамандра» та Авангарди краківської, будучи «відгомоном реалізму» (К Іржиковський), обстоюючи селянські мотиви, не приховуючи свого антиурбанізму, антицивілізаційної ідеї повернення до природи, до життєвої, духовної біографій Водночас автентисти обстоювали погляди, суголосні прихильникам «літератури факту» (Росія), «нової діловитості» (Німеччина), документалізму та ін Основні засади концепції обґрунтував С Черніка у статтях «Зміст і форма», «Стиль у ліриці», «Діалог у ліриці», «Поетичне фантазування», особливо у маніфесті з тринадцяти тез «Що і як» Проте автентисти не змогли розв'язати суперечностей поєднання фантасмагоризму творчого мислення з нормативами реалізму С Черніка пізніше видав книгу про події в польській літературі 30-х XX ст («"Околиця поетів" Спогади і матеріали», 1962), які дослідив А Гутникевич у праці «Від чистої форми до літератури факту» (1965)

Автенти́чний текст *(грец authentikos справжній і лат textum тканина, зв'язок, будова)* — оригінальний, достовірний текст певного письменника, що визначається при зіставленні першоджерел, видань, засвідчених волею автора, його попередніх публікацій та автографів А т були «захалявна книжка» Т Шевченка, листування Лесі Українки з Ольгою Кобилянською, щоденникові записи П Тичини та ін Якщо текст не підлягає текстологічній верифікації, його трактують як містифікацію («Пісні барда Оссіана» Дж Макферсона, низка українських дум, записаних І Срезневським немовби з народних уст) Інколи для аналітичної свідомості проблема А т набуває принципового значення, особливо коли виникає сумнів щодо достеменності певного письма (твору) Проблема автентичності тексту зумовила появу гомерівського питання, авторства В Шекспіра або Марка Вовчка та ін, досліджуваних філологами Доконечно не підтверджений А т спричинює інсинуації довкола «Слова о полку Ігоревім», «Велесової книги» чи пісень Марусі Чурай

Автобіогра́фія *(грец autos сам, bios життя, graphō пишу, креслю)* — літературно-документальний жанр, головним героєм творів якого вважається сам автор, термін Р Сауті (1809) Близькими жанрами називають мемуари, спогади, щоденники, епістолярну спадщину тощо Естетична цінність А зумовлюється пропорційним співвідношенням у ній художнього й документального елементів, важливими є точність фактичного матеріалу, достовірність зображуваних подій, які часто поєднуються з домислами, накладанням на факти авторських симпатій чи антипатій, ідейних топосів тощо А, на відміну від біографії, охоплює певний період людського життя, що є протосюжетом Кожен автор, який обирає себе за прототип, надає твору своєрідного стилістичного забарвлення, долучає своє бачення власної долі та відображення довкілля, літературного, культурного, соціального контексту А може бути як інтровертивна, так й екстравертивна, акцентувати на постаті або на оточенні, в якому вона реалізується, зосередитися на ігноруванні, протиставленні чи зіставленні цих двох внутрішніх та зовнішніх чинників Теоретичні проблеми А порушувалися у працях німецького вченого Г Пфотенгауера («Літературна біографія особиста біографія та її історія», 1985), польської дослідниці Р Любас-Бартошинської («Між автобіографією та літературою», 1994) та ін А була відома ще за античної доби, ніколи не втрачала своїх наративних можливостей, виконувала важливу роль збереження історичної та культурологічної пам'яті, самопізнання людини й народів До А вдавалися Юлій Цезар («Записки про галльську війну»), Марк Аврелій («До самого себе»), Августин Блаженний («Сповідь»), Ф Петрарка, Маргарита Валуа, Генрієтта Англійська, Дж Мазаріні, Ф де Ларошфуко («Мемуари»), Вольтер, Ж Ж Руссо («Сповідь»), Й-В Гете, П О де Бомарше («Мемуари»), Жорж Санд, Стендаль, Ф Ніцше, Марк Твен, І Тургенєв, О Герцен

(«Сповідь і думи»), Л Толстой («Дитинство», «Отроцтво», «Юність»), В Короленко («Історія мого сучасника»), Ж П Сартр та ін Особливо відчуваються ознаки А у ліриці, де окреслено модель персонального світу конкретного поета, схильного в її межах творити власний міф В українському письменстві генеза А започатковується «Книгою шляхів і ловів» Володимира Мономаха Ознаки А у «Мандрах » В Григоровича-Барського дослідив П Білоус Проте лише в XIX ст цей жанр набув популярності повість «Художник» Т Шевченка, його автобіографічний лист, написаний у 1860 на замовлення Ф Оболонського, редактора журналу «Народное чтение», «Автобіографія» П Куліша (1860), а також аналогічні твори М Костомарова, М Драгоманова, І Нечуя-Левицького, І Франка та ін (див Самі про себе Автобіографії видатних українців XIX століття Редакція Ю Луцького — Нью-Йорк, 1989) У XX ст жанр української А, зважаючи на ідеологічний тиск комуністичного режиму, існував передусім у суб'єктивованій художній формі («Мандрівка в молодість» М Рильського, «Зачарована Десна» О Довженка, «Уманські спогади» М Бажана, «Третя рота» В Сосюри «Климко» Гр Тютюнника тощо), на відміну від еміграційної літератури («Зустрічі і прощання» Г Костюка) Цей жанр актуальний і нині «Homo feriens» Ірини Жиленко, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, «Щоденний жезл» С Пашковського, «Центрально-Східна Ревізія» Ю Андруховича (надрукована разом із «Корабельним щоденником» польського письменника А Стасюка у виданні під спільною назвою «Моя Європа»), «Записки Білого Пташка», «Радісна пустеля» Галини Пагутяк, «Печалі та радощі літературознавки» Марії Ільницької (псевдонім Ніли Зборовської) тощо Елементи А наявні в есе, щоденниках, листуванні письменника У вузькому значенні А зводиться до фіксування діловою мовою анкетних даних певного індивіда

Авто́граф *(грец autos сам і graphō пишу, креслю)* — рукописний або машинописний текст твору певного автора, написаний ним самим, чи його напис (підпис) на книзі, лист тощо Тексти можуть існувати в різних якісних редакціях, є чорновими (начерки, плани майбутнього твору, його фрагменти) та чистовими (переписаними начисто з попередніх незавершених уривків) А — один з етапів творчої лабораторії митця Зберігається в архівах, книгосховищах, бібліотеках, рукописних відділах, приватних колекціях, є предметом вивчення текстологів, графологів, редакторів, видавців, які визначають автентичність тексту (без дефектів або цензурних втручань), його варіанти Цінні А друкуються факсимільним способом, як-от «Більша книжка», «Три літа», «Щоденник», два видання «Малої книжки», «Кобзар» Т Шевченка, що тиражувалися впродовж 1963—84, а також його поема «Мар'яна-черниця» (1997) Іноді з'являються окремі видання — «Вірші Автограф» (К, 1968), де вміщено «Заповіт» Т Шевченка, «Гімн» І Франка, «Досвітні огні» Лесі Українки, «О земле, велетнів роди» П Тичини та ін, написаних рукою кожного поета Особливості А розглядаються у виданні «Опис автографів українських письменників (XIX — початок XX ст)», 1959

Автокомента́р *(грец autos сам і лат commentarium: нотатки, тлумачення)* — тлумачення автором власного творчого процесу, доробку Термін застосовував Л Новиченко у передмові до видання «Із щоденникових записів» (К, 1981) П Тичини, до складу якого входили фрагментарні нотатки задуманої поетом книги «Як я писав» та ін матеріали До жанрових різновидів А належать листи, спогади, авторські передмови чи післямови («Приписи» Т Шевченка до поеми «Гайдамаки», листи В Стуса до дружини та сина, передмова В Барки до роману «Жовтий князь») тощо А є примітки, інтерпретації твору, іноді словники до твору, укладені автором, як це робили І Котляревський («Енеїда»), М Гоголь («Вечори на хуторі коло Диканьки») Наприклад, Ю Клен коментував деякі поезії власної збірки «Каравели» (1943), стисло розкривав історію їх написання («Кортес», «Вікінги», «Сковорода»), зіставляв різні редакції («Жанна д'Арк»)

Автокомуніка́ція *(грец autos сам і лат communicatio зв'язок)* — монологічна форма спілкування автора або літературного персонажа із самим собою (щоденники В Винниченка, міркування Терпелихи з п'єси «Наталка Полтавка» І Котляревського, сповідальна лірика тощо), коли відбувається зрушення кодів та контексту, переформульовується інформація Термін «А » увів з семіотичної культурології у літературознавчий обіг Ю Лотман («Про дві моделі комунікації в системі культури», 1973) для пояснення ситуації Я — Я, коли сам мовець виявляється адресатом власного повідомлення, на противагу ситуації Я — Він з принципом Іншого, притаманній західноєвропейському, зорієнтованому на діалог, світобаченню В античну добу, в добу середньовіччя, за Нового часу життєва модель європейця ґрунтувалася на відносинах «суб'єкт — об'єкт», натомість представники Кападокійської школи чи прихильники східних філософій спиралися на настанови «суб'єкт — суб'єкт» Не минули вони й українського інтелектуального та художнього простору, що зазнав впливу софійності й ісихазму Однак європейське письменство не обмежувалося діалогічними формами, часто зверталося до монологічних (роздуми Гамлета з однойменної драми В Шекспіра) Так само і в східній літературі використовується принцип Іншого, а в українській, що перебуває на межі азійської та західної культур, поєднуються обидва способи А Процес А є основою сакрального спілкування з Богом, призводить до зрушення коду і контексту, пошуків людської самоідентичності, змінюючи сенс трансльованої інформації Тому Я можна трактувати як сукупність мінливих сенсів, зумовлених ситуативним впливом зовнішніх додаткових кодів і шумів (повіви вітру, шелест листя, пташиний спів, морський прибій), що позначаються на ритмічному перебігу внутрішнього, інтимного, власне монологічного мовлення як універсального інструменту інтеріоризації (формування внутрішнього плану свідомості особистості шляхом соціального спілкування й маніпулювання предметами), надаючи йому поетичної та стилістичної повноти Ю Лотман наводить приклади поетичних текстів («Лісовий цар» Й-В Гете, «Ліричні інтермецо» Г Гейне, «Сон на морі» Ф Тютчева), які «відтворюють залежність яскравої та незагнузданої фантазії від мірних ритмів» їзди на коні чи погойдування корабля Рух інформації в межах Я — Я виявляє накладання додаткового коду на первісне повідомлення у загаль-

новживаній мові, спонукає до формування псевдосинтагматичної конструкції з багатозначною семантикою й невпорядкованими асоціативними розгалуженнями, тому один і той самий текст може одночасно виконувати функцію і повідомлення, і коду, розглядатися як нелокалізоване, мовчазне «внутрішнє мовлення» Воно визначальне для лірики, в якій присутність А — найприродніша, спроможна реалізуватись у художніх каналах культури при сполученні із механізмами Я — Воно, залишаючись суголосною внутрішньому людському світові Натомість А епізодична у драматичних й особливо — епічних жанрах, де часто автор виражає і тлумачить своє світобачення та переживання вустами певної дійової особи чи персонажа Так, у монологах маркіза Пози відчувається позиція В Шекспіра («Дон Карлос»), Долорес — Лесі Українки («Камінний господар»), Андрія Чумака — І Багряного («Сад Гетсиманський»), однак вона не вичерпується ними Водночас характерною ознакою А вважається редукція використовуваних мовних засобів, що наявна у побутовому мовленні, іноді фіксована у щоденниках, записниках та в інших формах творчої лабораторії письменника Проблема А актуальна у наратології, коли інстанція нарататора завдяки автоадресованому діалогу сприяє розкриттю авторського чи персонажного погляду із середини Я через неоповідні фрагменти, апелюючи і до психоемоційних характеристик читача Таку особливість виокремила дослідниця сучасного літературознавства Вікторія Сірук, аналізуючи новелу «Додому і назад» М Рябчука

Автокри́тика *(грец autos сам і kritikē здатність розрізняти)* — висловлювання письменника про власний доробок чи про окремі твори на зустрічах з читачами, в пресі, в листах, у передмовах та післямовах до видань, самокритика, близька до автокоментаря Автори переважно розповідають про специфіку творчої лабораторії, прагнуть спростувати критичні закиди, виявляють схильність поцінувати власний художній текст загалом або в контексті літературного руху, не приховують особистого ставлення до мистецьких явищ В окремі періоди історії літератури прийомом А зловживали, зокрема за комуністичного режиму, коли письменнику відводилася роль жертви, зобов'язаної визнавати свої «помилки», вдаватися до самобичування За нормальних умов літературного життя А, хоч і не позбавлена суб'єктивізму, допомагає митцеві, критичній рецепції, читачам осягнути своєрідність художнього феномену, пізнати ціну творчої праці До А часто вдавалися І Франко, Леся Українка, М Коцюбинський, В Винниченко, П Загребельний, Р Іваничук та ін, притаманна вона й мемуаристиці У Самчука, Ю Шереха Цей прийом характеризує запис у «Щоденнику» О Довженка, що стосується специфіки творчої лабораторії письменника, його душевної травми після заборони Й Сталіним кіноповісті «Україна в огні» *«Трудно писати Трудно викласти душу, безмежно трудно бути точним і ясним Нестача слів, образів раптом забиваються навалою многослів'я, епітети лізуть скрізь, як комарі, і ні вибавити їх, ні прогнати Мова одноманітна Дія надмірна Нестачу ерудиції затулив гіперболами»*

Автолітогра́фія *(грец autos сам, lithos камінь, graphō пишу, креслю)* — різновид літографії, яку виконує автор В Україні до А звертався Т Шевченко, пізніше — М Дерегус, В Касіян та ін

Автоло́гія *(грец autos сам і logos слово)* — вживання слів із прямим значенням у поетичному тексті, на противагу металогії, різниться від прозового мовлення, навіть якщо воно наділене зовнішніми ознаками поезії (розміром чи римою, часто оказіональною) Найранніший її прояв убачається в аттикізмі Класичним прикладом А вважають вірш «Садок вишневий коло хати» Т Шевченка Майже повна відсутність метафор, ясність та випрозореність зображення при насиченій ліричній фабулі властива багатьом поезіям Є Плужника, Д Фальківського, В Сосюри, В Мисика, Л Первомайського, П Дорошка та ін Проблему семантичної альтернативи металогічному мовленню вивчав Ю Липа, намагаючись досягти оголення дискурсу, деметафоризації, доведеної до вірогідного «абсолюту», відбутися у позбавленому семантичного посередництва чистому ліризмі, в якому б кожен вислів самовіддзеркалювався *« ти будь тим, чим належить / То найважче ти будь і дивись просторіч»* У сучасній ліриці А видається органічною у доробку Л Талалая

Неначе іншим бачиш літо
І степ, і сонце, і жнива,
Коли і запахом, і квітом
П'янить-підкошує трава

У небі жодної хмарини,
Земля озвучена сповна,
І пісню кожної пташини
Напам'ять вивчила луна

Пора налитого колосся,
Пора ясної далини,
Коли не думаєш про осінь
І не пригадуєш весни

Випадки А трапляються і в поетів, схильних до ускладненого асоціативного мислення, зокрема в доробку М Семенюка

Сніг пішов, за ким
пішов цей сніг, за ким
пішов — того давно не видко

Автоматиза́ція *(грец automatos той, що сам діє)* — втрата новизни зуживаною літературною формою, її механічне кліщування і сприймання Термін, обстоюваний В Шкловським та Ю Тиняновим У рецептивній естетиці (Г-Р Яусс) такого тлумачення специфіки А недостатньо для розуміння перебігу художньої еволюції, не обмеженої лише архаїзацією жанрово-стильових категорій чи боротьбою нових віянь із традицією, власне канону та формальних новацій Тому постає потреба аналізу іманентної логіки між А форми та її оновленням, усвідомлення історичної перспективи, коли оновлення «проривається» крізь визнані літературні нормативи На думку В Ізера, А стосується читацького засвоєння певних творів, переважно пов'язаного із заздалегідь відомою шкалою оцінок (прозорий текст, ясність нарації, сюжетна інтрига тощо), тому виникає утруднення при рецепції творів із розгалуженими асоціативними зв'язками, синтаксичною дифузією чи надміром інтертексту «Улліс» Дж Джойса, поезія «неокласиків», «Щоденний жезл» Є Пашковського

Автомати́чне письмо́ *(грец automatos той, що сам діє)* — прийом фіксування безпосереднього

плину думки, переживань, вражень тощо поза втручанням та контролем розуму, застосовуваний авангардистами та постмодерністами Спирається на теоретичну концепцію інтуїтивізму А Бергсона, «потоку свідомості» В Дільтея та теорію психоаналізу З Фрейда Вперше його використав французький поет Г Аполлінер у «Поемі фрагментів, вирізаних із газет», що складалася з довільного монтажу уривків різних текстів періодичних видань, перемежованих різними почутими фразами, котрі не пов'язані між собою Цей досвід перейняли дадаїсти, засвідчивши його застосування у журналі «Література» (1919), а також сюрреалісти, які устами свого речника А Бретона (він разом із М Супо видав збірку «Магнітні поля», 1919) проголосили метою не керований доцільними намірами «чистий психологічний автоматизм», поєднаний із «вірою у могутність марень», практикували транс мінливих поетичних сеансів, одивнених, часто агресивних образів Водночас поет відчув на своїй творчості небезпеку такої художньої практики, тому здійснив у «Автоматичному посланні», що ввійшло до збірки «Світанок» (1933), «підсумок ненастанних невдач» А п розширило творчі можливості літератури, вплинувши й на інші мистецтва, зумовило появу свого аналога, названого внутрішньою моделлю, зокрема у доробку Р Десноса, Дж Поллока та ін Пріоритету А п надавали й українські сюрреалісти, зокрема Емма Андієвська, яка в інтерв'ю М Жулинському наголошувала на неконтрольованості свого поетичного мовлення, тому що «кожна поезія — як блискавка»

Автомати́чний ана́ліз ди́скурсу *(грец automatos той, що сам діє, analysis розкладання, лат discursus міркування)* — методологія дослідження дискурсивних феноменів на основі моделювання механізмів їх соціокультурної зумовленості, запропонована французьким філософом-неомарксистом М Пеше («Автоматичний аналіз дискурсу», 1969, «Прописні істини», 1975) Вона передбачала послідовне розмежування лінгвістичного та ідеологічного аналізу Філософ застосовував поняття ідеологічної формації, що вказує, на противагу іншим силам в ідеологічній ситуації, на складну сукупність позицій та репрезентацій, позбавлених індивідуальних й універсальних ознак, визначених лише «класовими позиціями» Постмодерністське оновлення марксистських ідеологем спонукає М Пеше обґрунтувати залежність дискурсу, зокрема художнього, від ідеологічних умов його «виробництва» На відміну від лінгвістичного аналізу множинних дискурсивних феноменів А а д застосовується не як одиничний акт, а як «дискурсивна послідовність», коли суб'єкт не здогадується («забуває») про сам факт соціокультурної заданості (соціального замовлення), що сприймається як «невід'ємний елемент суб'єктивної практики», пов'язаний із мовною діяльністю, зумовлює, на думку М Пеше, відчуття свободи у виконавця «ідеологічних завдань» Насправді прерогатива ідеологічної формації, що спонукає суб'єкта механічно виконувати операції, робить його залежним від неї Його особистісний «спосіб виробництва дискурсу» виявляється ілюзорним

Авто́нім *(грец autos сам і onyma ім'я)* — справжнє ім'я автора, який підписує власні твори псевдонімом Так, А драматурга Мольєра — Жан Батист Поклен, Вольтера — Франсуа Марі Аруе, Новаліса — Фрідріх-Леопольд барон фон Гарденберг, Стендаля — Анрі Бейль, Марка Вовчка — Марія Вілінська, Панаса Мирного — Панас Рудченко, Василя Чайченка — Борис Грінченко, Лесі Українки — Лариса Косач, Марка Твена — Самюель Клеменс, Болеслава Пруса — Александр Гловацький, Максима Горького — Олексій Пєшков, Марка Черемшини — Іван Семанюк, Олександра Олеся — Олександр Кандиба, Остапа Вишні — Павло Губенко, Василя Чечвянського — Василь Губенко, Юрія Вухналя — Іван Ковтун, Миколи Хвильового — Микола Фітільов, Янки Купали — Іван Луцевич, Якуба Коласа — Костянтин Міцкевич, Юрія Клена — Освальд Бургардт, Олега Ольжича — Олег Кандиба, Михайла Ореста — Михайло Зеров та ін

Автоно́мія *(грец autonomos незалежний)* — свідоме дистанціювання особистості від соціального контексту, відмінне у інтровертивних східних (злиття людини з космічними силами) та екстравертивних західних (приборкання природи, протистояння довкіллю) культурах Поняття запозичене письменством з філософії історії, соціальної філософії, соціології Актуальним воно було для української інтелігенції XIX — початку XX ст, основу якої сформували письменники За словами М Грушевського («Якої ми хочемо автономії і федерації», 1991), йшлося про «право жити по своїх законах, самим собі ставити закони, а не жити по чужих законах і під чужою владою» На думку О Шульгина, «повну автономію мають незалежні держави» Модель А для українського відродження виявилася хибною, мала фатальні наслідки, що підтвердила нерішуча, просоціалістична політика Центральної Ради і катастрофа визвольних змагань 1917—21 У християнській моделі світобудови А супроводжувалася глибинною інтроспекцією при збереженні закоріненої в культуру внутрішнього слуху (візій) ідеї загального єднання з Богом, неминучості майбутнього Царства Небесного, що протистоїть земним реаліям як джерелу несправедливості і страждання, за послідовного обстоювання принципу «бути у світі не від світу цього», тому життєдіяння християнина орієнтувалося на збереження самтожності і духовної А за несприятливих умов існування Новий її різновид виник за доби Ренесансу одночасно з концепцією антропоморфізму, індивідуалізму, зумовивши появу богоборчого титанізму, основою якого була культура зору, розбудовувана завдяки книгодрукуванню, особистому погляду та самоусвідомленню авторства, тобто інакшості щодо оточення Однак абсолютизовані у просторі й часі ціннісні виміри приватного способу життя позначалися на втраті чуття спільноти, зумовили застосування експерименту, посилення настанов логоцентризму Інтелектуальна думка XX ст, засвідчивши обвальну кризу ренесансних та постренесансних цінностей, зверталася до обстоюваної А Гоулднером некласичної концепції експертократії, що, вбираючи в себе гуманістичні засновки, намагалася виробити своє тлумачення статусу інтелігенції, яка в соціальній системі набувала збагаченої творчими можливостями ролі значущого маргінала, вченого-фахівця Це створювало своєрідну ситуацію спілкування, що не завжди збігалася з реальним соціальним тлом, дистанціювалася від нього, вивільняючи місце для комунікативного простору Тому дискурс, сягаючи особливих

критичних меж, сприймався як засіб існування інтелігенції, яка опинилася в опозиції до панівних структур, що позначилося на модерністських та авангардистських стильових тенденціях Тяжіння до А митців, які обслуговували позахудожні сфери, естетизуючи міфи, християнське, мусульманське віровчення, концепції картезіанства чи Просвітництва або різні політичні ідеологеми, увиразнилося після замахів на художню дійсність Г-В-Ф Гегеля, фізикалістів, вульгарних соціологів, які спричинили пошуки її іманентних основ шляхом історично виправданих намірів обґрунтування художньої А «мистецтва для мистецтва», «чистої поезії», частково реалізованої романтиками, повніше — модерністами

Автопере́клад *(грец autos сам)* — переклад художнього твору з однієї мови на іншу, зроблений автором оригіналу, який відрізняється від звичайного тим, що остаточна воля лишається за письменником, схильним переробляти власний текст або наполягати на його остаточному варіанті, змінювати композицію, образну структуру, внаслідок чого може з'явитися або новий твір, або іншомовний дублікат наявного Найчастіше такий автор вільно володіє двома мовами Одним із перших українських письменників, який здійснив А, був Г Квітка-Основ'яненко Перекладали свої твори на німецьку мову І Франко, Леся Українка, на російську — В Винниченко, М Вороний, М Рильський, нині — на французьку Р Бабовал, на англійську — Ю Тарнавський

Автопортре́т *(грец autos сам і франц portrait· зображення обличчя людини на світлині або на полотні)* — власні зображення, виконані художником Поширений жанр в образотворчому мистецтві Відомі А Т Шевченка, створювані ним упродовж життя (див Владич Л В Автопортрети Тараса Шевченка — К, 1973, Яцюк В Віч-на-віч — К, 2004) При їх написанні він спирався на досвід Рембрандта, К Брюллова та ін З теренів малярства та графіки А поширився і на літературу, де візуальні принципи зображення були замінені вербальними Типовою є «Моя біографія» Марка Черемшини, завершена словесною портретною характеристикою новеліста *«Середнього зросту, кругла стать, хід енергійний, але за маєтками не біжу і не пропадаю Твар під високим чолом ділиться на дві половини одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч [ ]»* У поезії А набуває ліричного забарвлення, що спостерігається у доробку В Сосюри («Такий я ніжний, такий тривожний») чи Б-І Антонича

Я сонцеві життя продавши
За сто червінців божевілля,
Захоплений поганин завжди,
Поет весняного похмілля

А як жанр у літературознавстві постійно вміщують на сторінках журналу «Слово і час»

А́втор *(лат auctor засновник, творець, письменник)* — митець, який організовує художній твір, виражає в ньому емоційно-смислову єдність, реалізує свій задум, постійно переживаючи межу життя і твореної ним художньої дійсності, культурний тип з яскраво вираженою настановою на інновації Поняття «А» вказує не лише на джерело конкретного твору як дійсну особу з відповідною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис, рівнем таланту чи геніальності, а і на його присутність у ролі реального чи фіктивного образу А в художньому творі А здебільшого перебуває поза зображуваним світом, як наслідуваним, зовнішнім, так і вигаданим, тому приховується за героєм, відмежовується від змальованих історичних чи міфічних постатей-прототипів та нараторів, але завжди лишається вирішальним джерелом літературної реальності У даному разі В Виноградов застосовує поняття образу А як складну форму співвідношення між авторською інтенцією та персонажами Водночас А не ототожнюється з реальним письменником Тому, за спостереженням Б Кормана («Проблеми історії критики і поетики реалізму», 1981), з'являється концепційний А Він протистоїть біографічному, утверджує, на думку М Бахтіна, свою позицію «позазнаходження», тобто «безпосередньо не входить у твір який би шматок тексту ми не розглядали, ми не знайдемо у ньому автора» Його сприймають як певний погляд на дійсність, як «суб'єкт свідомості», що налагоджує стосунки з іншими «суб'єктами мови», є «останньою інстанцією, що існує поза текстом і всередині тексту» Свій погляд на присутність А обстоює В Буряк («Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення у контексті еволюції інтелектуально-образної еволюції », 2003) в межах різних інформаційних систем у художніх жанрах першорядне значення має А (інколи герой), а потім суспільство та концепції, натомість в аналітичних пріоритетним вважається суспільство, а за ним А і концепція Різні періоди розвитку письменства зумовили відмінні розуміння феномену А Його уподібнювали до виконавців, медіумів, посередників, спроможних поєднати свій творчий потенціал та реципієнтів Таке трактування ролі А було притаманне добі античності й середньовіччя У багатьох пам'ятках християнської писемності він часто не зазначався, панувала практика анонімності Натомість ісландські саги фіксували імена скальдів, провансальські трубадури мали навіть біографії, арабські поети закріплювали своє авторство за допомогою сфрагіди В епоху класицизму, народництва, «соцреалізму» А цінували тільки як виконавця настанов позахудожніх політичних, ідеологічних, педагогічних структур, позбавляли права на самостійне вираження таланту, розглядали як складник певної системи, залежний від суворих нормативних вимог Реакцією на позалітературну заангажованість А, позбавлення його творчої свободи стала поява в період преромантизму та романтизму концепції генія, яка проголошувала митця уособленням всесвітніх креативних сил, обґрунтовувала його активну присутність у творі А поставав у вигляді всевідного письменника, від волі якого залежала доля персонажів та перебіг зображуваних подій Таку практику засвідчила романтична література Реалісти XIX ст практикували формування художнього світу ззовні, під кутом зору всевідного А Проблема іманентного авторства, порушена Т Готьє, «парнасцями», найповніше реалізувалася на теренах модернізму, повернувши письменству його природну самтожність, заперечуючи утилітарну практику обслуговування митцем інституцій міфоцентричного, христоцентричного, логоцентричного, народоцентричного спрямування Розуміння іманентного авторства як категорії, відповідної творчій, неординарній особистості, виник-

ло на стадії переходу від анонімного фольклорно-колективного А та виконавця до індивідуального, концептуалізувалося у зрілий період еволюції художньої свідомості за доби Ренесансу Перші його ознаки спостерігалися в античності, де вже були очевидні вияви цілепокладальності суб'єкта — ініціатора художньої моделі буття, наділеного функціями деміурга, з яким ідентифікувалися твори, зокрема Гомера, Платона, Арістотеля Основу канонічної системи відповідностей тексту, що зводилися до якісних (оцінка), стильових, доктринальних (відповідність канону), темпоральних показників (збіг часового побутування тексту з життям певного А), розробляла християнська екзегетика, закладаючи підвалини герменевтики, де А відводився статус ключової постаті під час тлумачення твору Особливої гостроти проблема А набула за доби Ренесансу та постренесансу, коли йшлося про закріплення в картині чи поемі імені їхнього талановитого виконавця, який спромігся на створення нової духовної якості У той час з'явилося авторське право, що стало нормою для сучасного письменства Відповідно до Закону України «Про авторське право і суміжні права» (1993) А вважається особа (поет, прозаїк, драматург, перекладач, літературознавець, упорядник, сценарист, режисер-постановник та ін), чиє прізвище зазначене на рукописі, машинописі чи примірнику оприлюдненого твору Цьому первинному суб'єкту відведено широке коло повноважень, зокрема, він, спираючись на особисті (немайнові) права при використанні свого твору в будь-якій сфері літератури (культури) має вимагати визнання свого авторства, згадування (чи приховування анонім, псевдонім, криптонім та ін) свого імені, вдаватися до протидії перекрученню або деформації власного тексту Лише А може дозволяти або забороняти оприлюднення власного твору в будь-якому вигляді — публічне виконання, переклади, адаптація, аранжування, тиражування, продаж тощо Тому використовувати творчу продукцію А без його згоди заборонено, що оформлюється авторським договором, на підставі якого визначається відповідна винагорода (гонорар) у формі одноразового платежу або відрахувань за кожний проданий екземпляр чи виставу, або у формі змішаних платежів, що узаконено Постановою Кабінету Міністрів «Про мінімальні ставки авторської винагороди творів літератури та мистецтва» від 18 листопада 1994, де розглядаються також ситуації незастосування такої згоди, що не шкодить правам авторства Інколи навіть при очевидній вірогідності постать А лишається не з'ясованою, як у випадку зі «Словом о полку Ігоревім», попри присутність його образу в поемі Важче визначити авторство постатей, що мають легендарне походження, як-от полтавська піснярка Маруся Чурай, життя і творчість якої, на думку П Филиповича (стаття «Історія одного сюжету»), Людмили Пономаренко («Пісні Марусі Чурай текстологічний аспект», 2003), сприймається як містифікація Трапляються випадки використання ілюзорного А Козьма Прутков, Едвард Стріха, Порфирій Горотак та ін Іноді твір приписувався іншому письменнику Так, вважалося, що А вірша «Ще не вмерла Україна», який став національним гімном, був Т Шевченко, а насправді його написав П Чубинський Проблема визначення А часто набуває принципового значення, засвідченого, зокрема, аналізом стрілецьких пісень, зробленим Р Купчинським та І Іванцем За таких умов текстологія ідентифікує А твору Критична рецепція розглядає поняття «А » у значенні неповторного суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художньої діяльності, що духовно збагачує і його, і читача (глядача, слухача) Концепція А належить до важливих проблем у сучасній естетиці та філософії, адже поняття має подвійну семантику, тлумачиться, зокрема в англійській мові, як творець і винуватець Традиційно за А закріплена роль носія абсолютного знання про наративну історію та її фінал, іноді — засновника нової художньої дійсності, тому він принципово відрізняється від персонажа (дійової особи, ліричного суб'єкта), який, опинившись у вирі подій, такого знання позбавлений Зазвичай він співвідноситься з оповідачем, але, за спостереженням Лідії Гінзбург («Про літературного героя», 1979), може виражати свою позицію без нього Ставлення А виражав давньогрецький хор (Х Аренд), А був істориком, який вносив фабулу в оповідь (Р Інгарден), здійснював телеологічний (доцільний) «сенс завершення» (Ф Кермоуд) наративу, немовби тримаючи в руках визначальні сюжетні лінії, як Бог — нитки людського життя Наратологи застерігають від ототожнення реального А із прихованим, тобто наратором Так, романи «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту» В Домонтовича мають спільного А , але різних оповідачів Особливе тлумачення А пропонують постмодерністи, вважаючи, що при переведенні аналітичних операцій з індивідуально-особистісного та соціально-психологічного аспекту у дискурсивно-текстологічний він «змушений» поступитися перед читачем або травестованою фігурою персонажа — ерудитом, естетом, блазнем, графоманом, якому надаються необмежені права Так, Р Барт активно обстоює тезу «смерті автора», апелюючи до міфеми смерті-воскресіння, наголошує, що насправді існує тільки «мова як самоцінне явище», а не А Тенденцію до зникнення його в тексті як ідеологічної фігури, що ніби постійно загрожувала культурі різними обмеженнями і самому її існуванню, відзначав М Фуко, розглядаючи А як одну з можливих традиційно привілейованих позицій суб'єкта, «індивідуалізацію в історії ідей» Тобто слід звертатися до типології дискурсу як проміжної ланки між ідеями, законами, теоріями та емпіричними фактами, як сфери мовного та пізнавального потенціалу, що, на його думку, самовичерпався у постметафізичному просторі Такі тенденції зумовлюють деперсоналізацію А , який уже не сприймається за продуцента тексту, позбавляється індивідуально-психологічних характеристик, вважається анонімною (як за доби середньовіччя) частиною інтертексту, не спроможний на творення чогось нового Руйнування цілісного образу А зумовлене настановою постмодернізму на семантичну неоднозначність, на «естетичний плюралізм на всіх рівнях», на «повноту уявлення без оцінок» (Тамара Денисова) Це відбувається і в сучасному українському письменстві, зокрема в романістиці 90-х XX ст , проаналізованій Оленою Поліщук («Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі [ ]», 2004) Дослідниця виявила, що нівеляція А спостерігається не у всіх творах постмодерністів, іноді окреслена досить виразна, навіть категорична його позиція («Вовча зграя», «Безодня» Є Пашковського), абсолютизація авторського Я («По-

льові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко), що засвідчує суперечливі процеси у річищі постмодернізму, не завжди виправдані домагання усунути А. із тексту. Такі прагнення спростовуються самим життям. Адже достеменне мистецтво неможливе поза постаттю А. та його художньою інтерпретацією дійсності. На присутність А. в постмодерністських текстах, його втручання в події звернула увагу Вікторія Сірук («Наративні структури в українській новелістиці 80—90 XX ст.», 2003) при аналізі оповідання «Місто Термітів» В. Єшкілєва.

Автореферáт *(грец. autos: сам і нім. Referat, від лат. referre: доповідати, повідомляти)* — стислий виклад основних положень наукового твору (дисертації) із зазначенням теми, завдань, об'єкта і предмета дослідження, методологічних принципів тощо, зроблений автором. Звертаються до А. і літературознавці, мовознавці, фольклористи, журналісти та ін., передусім претенденти на вчені ступені кандидата чи доктора наук.

Авторизáція *(франц. autorisation: дозвіл)* — перегляд (вичитка, правка тощо) та схвалення автором власного твору на тиражування у будь-якій копії (переписування, машинопис, ксерокопіювання, друковане перевидання, екранізація, переклад іншою мовою), що має важливе значення при виявленні достеменності тексту у даному джерелі, вважається авторитетним при текстологічному аналізі. А. скріплюється заявою письменника, зацікавленого в оприлюдненні свого твору. Так зробив Т. Шевченко з другою редакцією автобіографії для «Народного чтения», що засвідчено його листами до В. Шевченка та В. Фліорковського. Особливого поширення А. набула серед українських письменників під час профанації національної літератури за доби радянської влади, тому вони, запідозрювані у «буржуазному націоналізмі», часто друкувалися у московських виданнях, трактованих як «ворота для національного письменника». Наприклад, Р. Андріяшик, Гр. Тютюнник, В. Міняйло та ін. були змушені вдаватися до А. в російськомовному варіанті.

Авторизóвана кóпія *(франц. autorisation: дозвіл і лат. copia: велика кількість)* — переписаний іншою особою текст оригіналу, куди автор вніс помітки, виправлення і поставив власноручний підпис.

Авторитéт *(нім. Autorität, від лат. auctoritas: влада, вплив)* — безапеляційний вплив літературного канону, ідеї, школи, стилю, напряму, а також загальновизнаного автора на письменство завдяки реальним чи фіктивним, притаманним йому властивостям конструктивної діяльності. А. має базуватися на засадах високого професіоналізму, неперебутнього таланту, вагомої естетичної концепції, а не культу, що деформує творчий процес. Підставою утвердження А. слід вважати традицію, творчий досвід, харизму, врівноважену повагою до інших талантів і стилів, забезпечену достеменною культурою та моральними принципами митця.

Авторитéт письмá *(лат. auctoritas: влада, вплив)* — графічно фіксовані тексти будь-якої доби, які деконструктивісти, передусім Ж. Дерріда, проголошують єдиною конкретною, навіть первинною реалією, на противагу артикульованому мовленню (усній словесності), трактують як своєрідну владу задокументалізованої літератури, спроможну своїми внутрішніми, стилістичними можливостями витворити самоцінний світ дискурсу. Не ототожнюваний із довкіллям, А. п. обґрунтовується інтертекстуально, виникає завдяки посиланням на інші тексти, визнані за аксіоматичні джерела. Співвідноситься з риторикою, зокрема з її досвідом опановування свідомості реципієнта. Така практика виявляє двозначність, обмеженість і відносність А. п., призводить до заміни поняття «істина» поняттям «авторитет», що полягає у зведенні природних феноменів до загальних уявлень за допомогою тропів, зокрема метафори, яка, будучи неодноразово зужитою, може сприйматися буквально, як і слова *причина, воля, тотожність, творчість*. Прихильники А. п. вступають у суперечність із основними засадами обстоюваного ними постмодернізму, зокрема з настановами децентрації та деієрархізації будь-яких структур. Термін «А. п.» запозичений із традиції спростовуваного ними метафізичного європоцентризму. Так, В. Дільтей був переконаний, що культура може бути реалізована тільки тоді, коли зафіксована у писемних пам'ятках, а не у вигляді усної словесності. Для схильних до плюралізму деконструктивістів природніше визнати й авторитет артикульованого мовлення поруч з А. п.

Авторознáвство судовé — галузь криміналістики, що ґрунтується на принципах криміналістичної ідентифікації, використовує досвід лінгвістики, психолінгвістики, соціолінгвістики, психології, текстології та ін. авторознавчих експериментально-теоретичних досліджень задля встановлення авторства тексту. Опрацьовуючи письмові тексти, А. с. спирається на дані авторознавчої судової експертизи, залучає експериментальне дослідження писемного мовлення. До А. с. звертаються письменники чи літературознавці у разі привласнення їхніх творів іншим письменником або літературознавцем, використання (публікація, тиражування тощо) їх без згоди автора або у випадку плагіату.

Авторознáвча судовá експертúза *(франц. expertise, від лат. expertus: досвідчений)* — різновид криміналістичної і текстологічної експертизи, який має на меті, оперуючи даними про автора та умови виникнення і оприлюднення написаного ним тексту (рукопис, машинопис, видання тощо), з'ясувати належність твору певному письменнику, критику. А. с. е. потребує розв'язання ідентифікаційних (тотожність автора відповідного документа), класифікаційних (типологічні, соціально-біографічні, національні характеристики автора) та діагностичних (зовнішні та внутрішні ситуативні умови формування тексту — від психофізичного стану автора до зумисної зміни стилістики чи свідомого наслідування мовлення іншого автора, найчастіше практикованого епігонами) питань. Обираючи за визначальний принцип побудову багаторівневої моделі досліджуваного об'єкта та структуруючи свою методику на основі авторознавчих дисциплін, А. с. е. при зіставленні подібних і відмінних ознак писемного мовлення доходить позитивного чи негативного ідентифікаційного висновку, що підлягає обґрунтованій верифікації, дає змогу встановити іманентний текст та його адекватне авторство.

Áвторство — немайнове право бути визнаним автором власного художнього чи будь-якого іншого твору, що належить тільки йому згідно із За-

коном України «Про авторське право і суміжні права» (1993)

Авторська акусти́чна пі́сня *(грец akustikos слуховий)* — поетично-музична творчість, для якої характерне виконання автором власної пісні у супроводі струнного музичного інструмента, найчастіше гітари Виникла у 60-ті XX ст у середовищі міської, опозиційної до влади інтелігенції як один із проявів шістдесятництва Пріоритети чесності, правдивості, критичного ставлення до абсурдної радянської дійсності позначилися на доробку тогочасних бардів Б Окуджави, В Висоцького, Ю Галича, Ю Візбора та ін Їхні твори поширювалися напівлегально Перша підтримка А а п була здійснена під час Всесоюзного фестивалю (1988) У межах жанру відбувалася диференціація на канонічну (О Король, В Байрак та ін) й елітарну (В Каденко, В Новиков, Н Романенко та ін) пісню, сформувався її національний варіант (А Горчинський), розвивався автентичний народний спів (Н Бучень), традиція української дидактичної пісні XVII—XVIII ст (П Приступов) Нині в межах А а п виокремлюють епічні пісні (Е Драч), канти, псалми (В Жданкін), стрілецькі, повстанські пісні (І Жук), «батярські», власне міські (В Морозов, А Панчишин), гумористичні (Тризубий Стас) та ін Свідченням популярності А а п є постійні й спорадичні фестивалі «Червона рута», «Доля», «Перлини сезону», «Оберіг», «Срібна підкова» тощо, діяльність львівського естрадного театру «Не журись!»

Авторська вказі́вка — засіб авторського акцентування першоджерела творчого процесу, специфіки його художньої рецепції та власної творчої лабораторії Здебільшого зазначається на початку твору передмова до казки «Капріччіо в манері Калло "Принцеса Брамбілла"» Е-Т-А Гофмана або до роману «Жовтий князь» В Барки

Авторська глухота́ — неуважність письменника до специфіки мови, інколи нехтування її семантичними полями, синтаксичною структурою, фонологічними особливостями, що призводить до стилістичних та смислових помилок, несвідомо (зрідка — свідомо) допущених автором Прикладом А г можна вважати рядки з поезії М Вінграновського *«Летять із Африки додому чорногузи — Курли-курли — в них лапи у крові! »* Коментуючи їх, М. Рильський зауважив, що чорногузи «тільки клацають дзьобами, та й то не під час польоту "із Африки" Курликають інші птахи, що ніколи й ніде не гніздяться на хатах, — журавлі [ ]» І Качуровський називає таку неуважність письменника авторською сліпотою А г може стосуватися й інших аспектів літературної дійсності, достовірності художнього осмислення важливих життєвих явищ, які під впливом панівних ідеологічних інтересів зазнають зумисної деформації Так, у роки спланованих радянською владою репресій і голодомору в Україні О Корнійчук пише драму «Платон Кречет» (1934), в якій свідомо ігнорує трагедію нації, облагороджує комуністичних функціонерів — безпосередніх організаторів цього злочину

Авторська зая́вка — див **Тво́рча зая́вка.**

Авторська ма́ска *(лат auctor засновник, творець, письменник і франц masque, від араб maskhara насмішка, маска)* — спосіб приховування письменником своєї постаті задля витворення у реципієнта ілюзорної присутності іншого автора Інколи використовується як прийом містифікації А м відповідає певним канонам чи традиціям Так, у «Молінні Данила Заточеника» актуалізована маска смиренного в'язня і водночас трикстера, який сподівається на князівську милість А м наділена амбівалентними характеристиками, водночас доцентрова і відцентрова Завдяки нестабільності образу автора-персонажа, його схильності до пародіювання власних висловлювань вона позбавляється авторитарності, використовується для спростувань претензій на істинність всевідного автора, «володаря Означуваного» Однією з А м сприймається Рудий Панько з «Вечорів на хуторі коло Диканьки» М Гоголя Особливо цікава постать П'єро у доробку кверофутуриста М Семенка, сформована в атмосфері авангардистського карнавалу, творчість авторського колективу «Літературного ярмарку», зокрема М Йогансена, А Любченка та ін, експериментальна проза В Домонтовича, «химерний роман», проза Вал Шевчука, Ю Андруховича Проблема А м розглядалася представниками формальної школи та близьким до неї І Груздєвим (стаття «Лице і маска», 1922) М Бахтін убачав її у взаєминах не лише автора та читача, а й автора та літературного героя («Естетика словесної творчості», 1979) Американський критик К Мамгрен запровадив у 1985 поняття «А м » на терени модернізму та постмодернізму, віднаходячи у ньому принцип ігрової реалізації образу автора, введеного в текст у вигляді травестованого персонажа, який має розіграти мовну роль за допомогою відповідного дискурсу маскульту, супроводжувану пародіюванням, самопародіюванням, балансуванням між позиціями блазня та генія, як у романі «Безкінечний тупик» Д Галковського Трактована у значенні реконструкції та викриття офіційної культури, А м стає носієм її перевертання, руйнування, що полягає у відмові від звичних принципів формування тексту, домагається створення ефекту зумисного оповідного безладдя, фрагментаризованого дискурсу про сприйняття довкілля як розірваного, безглуздого світу При демонтуванні традиційних наративних структур питання про зв'язне осереддя уривчастої оповіді, спроможне інтегрувати розмаїтий матеріал у цілісний твір, залишається відкритим для дослідників цієї проблеми На думку К Мамгрена, така роль відводиться А м — власне образу автора у тексті, який здатний налаштовувати, організовувати реакцію імпліцитного читача, забезпечувати сподівану літературну комунікативну ситуацію з реальним реципієнтом Постмодерністське письменство розширює межі твору завдяки метатексту, передбачаючи можливі конотації, які реципієнт додає до денотативних значень, зафіксованих у творі При цьому автор навіює йому власне іронічне розуміння, бавиться своєю маскою, піддає сумніву проблеми вимислу, авторства, постає у ролі трикстера, який не лише висміює нормативи класики й шаблони маскультур, а й глузує над «наївними» уявленнями читача про літературну дійсність, над його рецептивною практикою, над раціональністю буття Вдаючись до прийомів нонселекції, інтертексту, монтажу, автор досягає ефекту цілісності оповіді, стає організатором наративного хаосу, розрізненого дискурсу, що спостерігається у «Новелі» В Медведя, у творах «Душа метелика», «Підманули Галю» Галини Пагутяк тощо Водночас усуваються традиційні міметичні настанови зображення

Попри це, позбавлена психологічних характеристик А м, на переконання П Теру (передмова до автобіографічного роману «Моя таємна історія», 1996), усуває автора з літературного простору задля фіктивного оповідача, учасника маскараду Отже, вона здатна бути реальним героєм оповіді, сприяти взаєморозумінню якщо не з масовою аудиторією, то з обмеженим культурним колом, уникати комунікативного провалу, чим постійно непокоїться письменник, вдаючись до безпосереднього мовного спілкування з потенційним адресатом, тлумачачи йому свій задум За умов наративної фрагментарності, зумисної хаотичності постмодерністського письма А м стала головним засобом налагодження комунікативного порозуміння, значеннєвим ядром постмодерністського дискурсу «Культ» письменника-речника, письменника-вчителя життя найпомітніше усувається у постмодернізмі, де емоційне самовираження «чужою» гібридно-цитатною надмовою симулякрів спрямоване на подолання «тоталітаризму мови» («Прогулянки з Пушкіним» А Терца, «Москва-Пєтушкі» Вен Єрофєєва та ін) В українській літературі така тенденція спостерігається у доробку Ю Тарнавського, Ю Іздрика тощо

Авторська нарати́вна ситуа́ція *(лат auctor засновник, творець, письменник, англ narrative оповідь, розповідь, франц situation, від лат situs становище)* — оповідна ситуація, що залежить від позиції всевідного автора, який не бере участі у зображуваних ним подіях («Чорна рада» П Куліша, «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького, «Оддавали Катрю» Гр Тютюнника тощо) У класифікації Ф Штанцеля вона тлумачиться як один із типів оповіді поряд із першоособовою й персонажною наративними ситуаціями

Авторська пра́вка — внесення автором у рукопис, гранки, верстку виправлень, що змінюють текст порівняно з першим варіантом, є джерелом висвітлення творчої лабораторії письменника

Авторська програ́ма — пряма трансляція інформації з актуальних тем громадського, культурного життя, започаткована і постійно ведена письменником, журналістом, наприклад радіопередачі А Погрібного, В Яворівського, П Осадчука та ін А п може бути жанрово окреслена, наприклад поетична, яку регулярно веде В Герасим'юк Аналогічні передачі ведуться й на телебаченні

Авторська ра́да — сформований на громадських засадах дорадчий орган при редакторові видання чи відділі редакції

Авторське втруча́ння *(англ author's intrusion)* — втручання автора або наратора у перебіг зображуваних подій шляхом надання коментарів, відступів, пояснень, характеристик тощо У такий спосіб засвідчується позиція автора, його ставлення до порушуваних у художньому творі проблем, згода (незгода) з поведінкою чи переконаннями героїв

Авторське мо́влення — текст, в якому автор безпосередньо характеризує зображувані події та відповідні образи, на відміну від мовлення літературних персонажів, ліричних суб'єктів чи дійових осіб У більшості епічних та ліро-епічних творів А м здійснюється від третьої особи, іноді — від першої (оповідання Марка Вовчка) До нього можуть належати авторський та ліричний відступи У драматургії А м обмежується ремарками (п'єси Лесі Українки або М Куліша)

А́вторське пра́во — частина цивільного права, яка встановлює права та обов'язки, що стосуються створення і використання творів літератури, мистецтва та науки, виражених в об'єктивній формі (рукопис, видання, картина, креслення та ін), дозволяє підтвердити власність автора А п було запроваджене в добу Ренесансу, в постренесансний період за митцем закріпився статус виробника неординарного, неповторного художнього явища, що потребувало юридично оформленого захисту А п , що складається з низки особистих (немайнових) та майнових повноважень, первісно належить авторові (співавторові), після його смерті переходить до родичів та ін спадкоємців, фіксується у заповіті, може бути придбане (викуплене) юридичними особами на підставі авторської угоди чи виконання письменником (художником, вченим) спеціального замовлення, перейти у власність держави Лише деякі, переважно колективні, видання (словники, періодика тощо), що мають статус юридичної особи, дістають довічне А п Без згоди автора не дозволяється згадувати його ім'я при користуванні написаними ним творами, деформувати їх, розкривати його псевдонім або криптонім, застосовувати суміжні права — анонімну публікацію, внесення змін та доповнень до твору незалежно від його призначення, жанру чи обсягу, купюри, написання передмов, післямов, коментарів, практикування перекладів, адаптацій, інсценізацій, фонограм тощо Якщо автор дав на це згоду, вона може бути анульована ним в односторонньому порядку Йому належить право на винагороду (гонорар) за створений художній текст і його використання, що обґрунтовується майновим правом, яке може передаватися у спадщину Захист порушеного А п («піратські» тиражування, незаконне привласнення творів тощо) здійснюється в судовому порядку, включаючи позови потерпілих авторів та їх правонаступників, відшкодування завданих їм збитків Основні положення А п регулюються Законом України «Про авторське право та суміжні права» (1993) і Цивільним кодексом України, що не поширюються на будь-яку ідею, концепцію, раціональну пропозицію, інформацію про поточні події, офіційні документи, державні символи Термін охорони А п чинний упродовж життя конкретного автора (співавтора) та п'ятдесят років після його смерті, але він не стосується авторства (ім'я, назва та структура твору тощо), яке вважається безстроковим

А́вторське Я — якнайповніше виявлення письменником свого таланту, можливостей ідіостилю, ставлення до зображуваних у його творах подій Яскравість, оригінальність, неповторність, переконливість його дискурсу залежить від рівня та широти світогляду, культури, естетичних смаків митця

А́вторський а́ркуш — одиниця обчислення обсягу літературного твору, встановлена для розрахунку з автором сорок тисяч друкованих знаків для прози, сімсот віршових рядків для поезії При обчисленні А а беруться до уваги також наявні у тексті цифри, пробіли між словами, проміжки неповних рядків А а сягає зазвичай 22,5 сторінки, кожна з яких має 1800 знаків, тобто тридцять машинописних рядків по 57—58 знаків Графічний, ілюстративний та комбінований матеріал (малюнки, схеми, таблиці тощо) обчислюється за площею (3000 кв см), спеціально

відведеною для нього Видавництво зазвичай вимагає від автора подання двох примірників рукопису, надрукованого через два інтервали стандартного аркуша 210×297 см

Авторський відступ — позафабульний елемент композиції літературного твору Поняття ширше, ніж ліричний відступ Авторське, часто оцінне коментування зображуваних подій чи лірична, публіцистична або філософська рефлексія з їх приводу, роздуми про персонажів сприяють глибшому розкриттю ідейно-смислової проблематики, особливо впливають на переживання реципієнта А в іноді розкриває певну сюжетну лінію, може бути відмінним за жанром від основного тексту (дидактичний трактат в епічному творі) А в, опосередковано пов'язаний з сюжетом та вчинками персонажів, вважається своєрідною формою авторського мовлення, як і ліричний відступ А в, часто філософського узагальнення, характерні для поем Т Шевченка, наприклад «Катерини»

Отаке-то на сім світі
Роблять людям люде!
Того в'яжуть, того ріжуть,
Той сам себе губить

Авторський договір — документально закріплена угода між автором (співавтором, спадкоємцем та ін) твору з відповідною юридичною особою (видавцем) про використання цього твору у вигляді публікації, тиражування, інсценізації тощо Вважається укладеним після узгодження сторонами істотних умов (спосіб використання тексту, розмір і порядок виплати винагороди, термін дії домовленості тощо), за недотримання яких автор (як і видавець) може вимагати відшкодування збитків Аспекти, не зафіксовані в А д, вважаються прерогативою письменника, літературознавця та ін Договір має спиратися на положення Закону України «Про авторське право та суміжні права» (1993), Цивільний кодекс України Якщо при його укладанні порушені ці закони, а також у випадку, коли обмежуються права автора на написання майбутніх творів за таким самим мотивом та жанром, він не може вважатися чинним Див **Твóрча заявка.**

Авторський підпис — ремарка, вміщена в кінці публікації чи перед нею, що вказує на авторство твору

Авторські підкрéслення — акцентування уваги читача на пропонованій автором специфіці сприйняття художнього твору Мають вигляд прямих вказівок на першоджерело, епіграфів (мотто), присвят, заголовків, підзаголовків, цитувань, приміток А п можуть виконувати функцію декодування тексту так, присвята «Цвітові яблуні» новели «Я (Романтика)» М Хвильового не тільки відсилає читача до оповідання М Коцюбинського, а й вказує на структурну своєрідність обох творів, їх спільні та відмінні жанрово-стильові ознаки

Автосемантúчне рéчення (слóво) *(грец autos сам і semantikos означальний)* — незалежна комунікативна викінчена синтаксична конструкція, що містить у собі низку сенсів, не пов'язаних з іншими аналогічними конструкціями Багато прикладів А р в імпресіоністичній прозі М Хвильового, зокрема у новелі «Редактор Карк»

Новелу скінчено Що? Так, скінчено
Велике промислове місто, велике, але не величезне
забуло слобожанське походження, забуло слобожанські полки.

А р часто застосовувані у ліриці Емми Андієвської *«Єдиний відступ — барва — неврастенік, / Що — сірниками — селезінку й слух»*

Автотематúзм *(грец autos сам і thema основа, положення)* — творчість про творчість Термін співвідноситься з поняттями «роман рефлексії» (Франція), «метафікція» чи «сюрфікція» (США), «поетологічний витвір» (Німеччина), запроваджений у літературознавстві польським критиком А Сандавером для осмислення «нової техніки» письменства, що виникла наприкінці XIX ст і практикувалася впродовж XX ст Вона полягала в саморефлексії автора, який намагався збагнути, як «те, що пишеться, стало логічним наслідком того, як пишеться» Цю проблему порушували П Валері, А Жід, К Іржиковський та ін, продовжуючи традицію романтиків і декадентів За А Сандавером, техніка А на питання «Про що писати?» містить відповідь «Про ніщо, про письмо» До такої практики звертався Б-І Антонич «Вірші про вірші», «Про строфу» Нині вона використовується постмодерністами («Маятник Фуко» У Еко тощо)

Автохтóн *(грец autochthōn місцевий)* — корінний житель певного краю чи країни, носій етноментальної та історичної пам'яті, зафіксованої у текстах усної та писемної словесності Притаманна йому модель світосприйняття є основою формування етносу, нації, а отже, культури Концепція етногенезу, центральними в якій вважають А, належить М Грушевському (Історія України-Руси В 11 т — Т 1), який на підставі аналізу історичних документів та народної творчості доводив походження українців від часів енеоліту на території України, формування їх як етнічної спільноти пов'язував з антами — народом, який називали русами, русичами, русинами, рутенами Міркування вченого підтверджені даними археології, антропології, психофізіології, лінгвістики, які спростовують міф про «єдину колиску» східнослов'янських народів Проблема українського А розкрита у наукових розвідках «Формація української нації Нарис праісторії України» (Прага, 1941) В Щербаківського, «Психологія українського народу» (К, 2003) О Губка та ін

Автоцензýра *(грец autos сам і лат censura, від censeo оцінюю, висловлюю думку)* — здійснення автором особистого контролю над власною творчістю, поширена в радянській літературі, на відміну від офіційної цензури А могла бути обрана добровільно, на чому наголошував, приміром, В Маяковський під час свого вечора, присвяченого двадцятиріччю поетичної діяльності (*«Те, що мені наказують, це правильно Але я хочу так, щоб мені наказували»*), тому він «наступав на горло» своїй пісні Більшість письменників не підтримували такої практики і були репресовані Але страх перед комуністичним режимом зумовив поширення А, що завдало шкоди тогочасній літературі

Автýра — сукупність авторів, які із своїми творами беруть участь у здійсненні певного видання, утворюючи його авторський колектив

Агада́ — жанрово довільна найбільша частина талмудистської літератури, що містить афоризми, релігійно-етичні повчання, історичні легенди, притчі, байки тощо, призначені для полегшеного засвоєння «кодексу законів» (Галахи) Складається з монологічних та діалогічних сюжетів, історичних документів, гімнів, коментарів до Танаху, тобто Старого Завіту Тісно пов'язана з ним, водночас має елементи єресі та апокрифа З'явилася у II ст до н е у складі Книги Юдеїв, увібрала в себе мотиви і стилістику Притч Соломона, хакамів та соферів Єрусалимського храму, ставши невичерпним джерелом єврейського фольклору У А поєднувалися мотиви аскетизму і побуту людини, песимістичні настрої і гумор, сакральні акценти і нехтування священним Традиція А вплинула на художню літературу «Книга розважальних та повчальних історій» середньовічного християнського єпископа Григорія-Іоанна Абуль-Фараджа Бар-Ебрея, «Тев'є-молочар» Шолом-Алейхема, «Із вуст народу» І Перетца та ін

Аге́нтство *(лат agens, agentis адвокат)* — інформаційна організація чи установа, яка оперативно збирає та передає перевірені новини для преси, книжкових видавництв, радіомовлення та телебачення, а також для державних органів, організація для виконання певних доручень установ чи приватних осіб Може бути державним (Укрінформ), кооперативним (Ассошейтед Прес), громадським чи комерційним Перші такі А з'явилися у XIX ст Гавас (Франція, 1835), Ассошейтед Прес (США, 1848), Вольф (Німеччина, 1949), Рейтер (Англія, 1851) тощо Між ними відразу виникла боротьба за перерозподіл інформаційного простору у 1873 А Франції, Англії та Німеччини таємно об'єдналися проти США Лише після Другої світової війни американські А здобули майже необмежену сферу діяльності і вплив на світову спільноту В Україні за часів Радянського Союзу функціонувало підпорядковане ТАРС Радіотелефонне агентство Нині діють Укрінформ (державне національне А), УНІАН (незалежне інформаційне А), Інтерфакс-Україна, УНІАР тощо Інший погляд на значення поняття «А » мають постмодерністи, виявляючи в ньому присутність і самоздійснення ідеологічної, філософської, літературної особистості чи спільноти всупереч умовам панівної системи А , притаманне здебільшого андеграунду, не лише чинить спротив тиску канонів та правил, а й забезпечує, на думку постмодерністів, свободу творчості Цю проблему аналізував неомарксист Л Альтюссер, розглядаючи цивілізаційні перешкоди суверенності наукового пізнання, на противагу повсякденній свідомості Він критикував положення історицизму за неспроможність розглядати життя в його суперечностях, гуманізму — за ігнорування того, що суб'єктивність виявляється «продуктом способу виробництва», емпіризму — за недовіру до внутрішньої логіки, протиставив ім поняття детермінізму та наддетермінізму, обстоював ідею «матеріальної» ідеології Л Альтюссер пропонував ідеалізовану модель «запиту», за якої індивід формується як суб'єкт, здатний до самопізнання дійсності, сприйняття її єдино можливою Однак таке припущення вважається ілюзорним маловірогідно, що довкілля рівнозначне людині, а індивід може безпосередньо стати діяльним у певній ситуації, особливо коли вона блокує його наміри Обставини можуть бути сприятливими або, частіше, несприятливими, письменник (митець) здебільшого перебуває в опозиції як до суспільства, так і до усталених нормативів художньої дійсності Тому він стає бунтарем, а не «агентом» нормативів, якими, зокрема, були французькі класицисти, але не романтики, представники «соцреалізму», але не поети-дисиденти

Агіогра́фія *(грец hagios святий і graphō пишу, креслю)*, або **Житія́ святи́х,** — прозовий, зрідка віршовий, життєпис канонізованих християнською церквою духовних та світських осіб, що були зразком для вірян А , на відміну від нормативної біографії, властива сакралізація взірцевих чеснот духовних подвижників преподобних отців, сповідників, постників, пустельників, стовпників, юродивих та ін представників Граду Божого Серед вимог до А були наявність доброчинного персонажа, ідеалізація його життєвого шляху, канонічність структури (вступ, основна частина, славень), опис чуда, акцентування на повчанні Сюжети творилися за зразком євангельських наративів про долю Ісуса Христа, діяння апостолів, а також засновників античного письменства (Ксенофонт, Плутарх, Тацит та ін), традицій аретології й елліністичного роману, хоча язичницька культура не визнавалася церквою Риторичний та морально-психологічний аспекти античних життєписів позначилися, зокрема, на п'яти житіях Кирила Скіфопольського, що мали риторичний вступ та основну частину, яка нагадувала розповідь Светонія за «рубриками», похвальне слово на кшталт енкомію Застосування фабули, композиції, діалогів, монологів, фантастичних епізодів, обов'язкових чудес та видінь тощо зумовлювало психологічне увиразнення оповіді Жанр формувався в добу зародження християнського віровчення, поширювався у вигляді лаконічних мартирій, тобто оповідей про подолання гонінь і тортур, яких зазнавали від римської влади перші великомученики, з елементами стилістики протокольних записів, допитів (acta proconsularia) З II ст н е поширювалися списки християнських пасіонаріїв, призначені для вшанування їх пам'яті під час літургій Прийняття Міланського едикту (313), що поклав край переслідуванням християн, зумовило появу нового ідеалізованого персонажа — засновника чернечої громади, фундатора церков, борця з єресями, аскета Святого як духовного подвижника характеризували винятковість, нетлінність його тіла після смерті Перші тексти житійної літератури датуються IV ст , коли з'явилося «Житіє Антонія», написане Атанасієм Александрійським, оповіді про духовні подвиги Антонія Фіваїдського та Симона Стовпника «Сповідь» Св Августина Блаженного сильно вплинула на розвиток А Особливо популярними були перекладені з грецької мови на латину Ієронімом «Житія отців», в яких ішлося про знаменитих пустельників Жанр А , зокрема ідею культивування патронів певних християнських громад як посередників між земним і небесним світами, підтримували єпископи Амвросій Медіоланський та Паулін із Нолі Розквіт житійної літератури припадає на період візантійської писемності VIII—XI ст Відбувається вироблення його поетики, усталюється композиційна схема вступ, у якому подавалася характеристика благочестивої родини майбутнього святого, головна частина — життє-

пис святого ченця-ригориста, драматизація християнської екзистенції в постійно напруженому полі бінарних опозицій з правом вибору існування за заповідями Св Письма, висновок, пов'язаний зі смертю духовного подвижника, супроводжуваною чудесами, містив панегірики на його адресу, дидактичні сентенції Жанр мав різновиди Поширювалися твори у вигляді юридичного документа, розраховані на дидактичне читання (acta, desta), або емоційні оповіді свідків (passiones), пізніші переробки ранніх версій (legenda) Практикувалося два типи А Поруч із лаконічним описом фіксованих фактів, притаманним переважно мартиріям (сюжет про Олексія, чоловіка Божого з «Мінології» Василя), поширювалися гіперболізовані розповіді про Андрія Юродивого, Антонія Великого, Саву Освяченного та ін Для них були характерні яскраве відображення внутрішнього світу персонажів, розлогі монологи, ліричні відступи, часте цитування Старого та Нового Завітів, використання новелістичних прийомів зображення, притчі, легенди, поєднання неминучої дидактики і трепетного переживання чуда як основи християнської масової епіки, внормованої Симеоном Метафрастом (X ст) Відтоді поширився канон ідеалізованого духовного подвижника, народженого у благородній родині, змалку перейнятого пафосом аскетизму, нахилом до чудотворення, що тривало і після його смерті Інколи мотив подвижництва розгортався у християнізованому світському просторі, пов'язаному з іменами Федора Студита чи Георгія Змієборця, викликаючи аналогії з повістю та рицарським романом або з конкретними історичними постатями, наприклад чеські житія Вацлава й Людмили чи словацькі легенди про святих Сворада, Бенедикта, Стефана У IX—X ст поширюються народні (низький стиль) та вчені (високий стиль) А, у них поглиблюється монументалізм, з'являються психологічні ознаки, як-от у «Житії Св Брендана» (X ст) До А належали різні за обсягом мінології, лаконічні тексти яких були спрямовані на вшанування днів святих, Четьї мінеї — збірники житійних повістей, використовуваних під час щоденного та щомісячного читання, синаксари — своєрідні біографічні довідники, відомі також під назвою «Пролог», тому що починалися цим заголовком Близькими до них вважалися торжественники та соборники До некалендарних А належать патерики, або отечники, в яких життєписи святих розташовані за формальною (Азбучний патерик) або локалізованою ознаками Синайський патерик («Лимонар», чи «Луг духовний») Іоанна Мосха (VII ст), Єгипетський патерик («Лавсаїк») Палладія Єнопольського (420) тощо В А вбачалося невичерпне джерело для творення середньовічних легенд, пісень жонглерів, духовних віршів, шкільної драми тощо, вони були зразком для нових життєписів, зокрема Св Терези Іспанської (XVI ст) Найбільш розвинутими вважаються православна, власне візантійська, А, поширена на Кавказі (крім Вірменії), в Сирії, Ефіопії, на південно- і східнослов'янських теренах, та католицька Ці дві тенденції християнського віровчення засвідчували ментальні відмінності її східної та західної гілок Духовний подвижник східної церкви, що перебувала під державною опікою, уособлював пасивне життя, нехтування світськими принадами задля аскези, медитації, служіння Богу Натомість представників західної церкви характеризували надзвичайна активність, зумовлена потребами боротьби з єрессю, навернення «язичників» у християнство, самореалізація з опорою лише на власні сили Неабиякого значення надавалося жанру А під час повстанських рухів, зокрема у перейнятій опором Османській імперії Болгарії, де шанувалися Іоанн Хреститель та Микола Мірлікійський, у Сербії, де поширювалося «Житіє царя Уроша» (1642) патріарха Паїсія, «Житіє та страждання грішного Софронія» (1803—05) Типологічне суголосся з християнською А спостерігається і в буддійських життєписах «Буддарачіта» (I ст н е) Ашвангхоші, «Джатакамала» (VI ст) Ар'яшури, «Історія буддизму в Індії» Таранати, «Зібрання творів Сронцзан-Гампо», «Сказання про золоту Вервицю», «Сказання Панди», «Книга дорогоцінних настанов», «Царські оповіді» п'ятого Далай-лами Започаткував католицьку белетризацію А німецький чернець Вольф Геррінґський (X ст), вплинувши на своїх наступників, зокрема Якуба де Ворагіне (XIII ст), автора «Золотої легенди», що містила кілька проповідей та 170 житій святих, та Петра Наталібуса (XIV ст) Розмаїття житійної літератури потребувало її систематизації, яку здійснив єзуїт Ж Болланд та болландисти Спорадично з'являлися й окремі мартирологи німецьких (1562), англійських (1608), іспанських (1651) святих тощо Ж-П Мінь видав дві серії агіографічних творів (1844—64, 1857—66) Традиція житійної нарації позначилася і на художній літературі, зокрема на повісті «Пригоди Робінзона Крузо» Д Дефо, в якій використано модель анахорета, форма «Сповіді» Августина Аврелія вплинула на автобіографічну трилогію Л Толстого («Дитинство», «Отроцтво», «Юність»), роман «Брати Карамазови» Ф Достоєвського, стилізацію А застосували Г Флобер у «Спокусі Св Антонія», А Франс у «Перламутровій скриньці» тощо Іноді траплялися «антижитія» на зразок «Панів Головльових» М Салтикова-Щедріна Києворуський реципієнт-християнин був добре ознайомлений із різножанровою канонічною літературою, зокрема з житіями, перекладеними з грецької мови на давньослов'янську Коли зміцнювалися позиції Київської держави, що прагнула мати свою, незалежну від Візантії митрополію, виникла потреба формування галереї власних святих Тому з'явилися «княжі» версії про хрестителів Русі-України рівноапостольних Ольгу та Володимира, великомучеників Бориса і Гліба, засновників Києво-Печерського монастиря Антонія та Феодосія Печерських Сакралізація князя Володимира відбулася завдяки ініціативі його сина Ярослава Мудрого та митрополита Іларіона — автора «Слова про Закон та Благодать» (середина XI ст) Значну роль у канонізації преподобного Феодосія та Бориса і Гліба відіграли Нестор Літописець (Повість минулих літ «Читання про житіє і про погубу і про дива блаженних страстотерпців Бориса і Гліба») та, вірогідно, Яків Мніх («Сказання і страсть і похвала святим великомученикам Борису і Глібу»), якому приписують також пам'ятку «Пам'ять і похвала князю руському Володимиру [ ]» Ознаки психологізації з'явилися у «Житії Стефана Деканського» Григорія Цамплака Жанр спричинив появу автора в літературі пізнього середньовіччя, сприяв поглибленню семантично-образної архітектоніки, формуванню національних форм сакральних оповідей. **Важливим** твором **А.** був Києво-

Печерський патерик, який удосконалювався впродовж кількох століть, набув вигляду житійного збірника, а не історії монастиря Важливими для А можна вважати польськомовні «Житія святих Давнього і Нового Завіту» (Вільно, 1579) П Скарги, що стимулювали появу аналогічних видань, як-от «Житія отців, або Дії і духовні повісті старців, законників, пустельників, відлюдників» (1688) С Піскорського, неодноразово перекладалися на книжну українську мову, «Патерикон, або Житія святих отців печерських» (1635), виданий Сильвестром Косовим за благословення митрополита Петра Могили Значним вважається опублікування у друкарні Києво-Печерської лаври чотиритомної праці «Четьи-Минеи» (1683—1705) Дмитра Туптала Ростовського, який використав великий досвід упорядкування А від періоду раннього християнства, враховував зусилля митрополита Макарія (1552), Германа Тулупова, Івана Мілютіна та ін Його праця була суголосна роботі болландистів Житійні фабули впливали не лише на творчість представників бароко («Казання, придане до книги "Ключ розуміння"», «Нове небо, тобто Преблагословенна Діва Марія Богородиця з чудами своїми» Іоаникія Галятовського), а й на письменників наступних епох — аж до XX ст включно, які у своїх творах використовували елементи агіографічного дискурсу «Марія» У Самчука, «Сад Гетсиманський» І Багряного, «Жовтий князь» В Барки тощо Києворуські А (новгородські, як-от «Житіє Варлама Хутинського», XII ст) вплинули на становлення владимиро-суздальської житійної гілки, наприклад на «Житіє Олександра Невського», написане, очевидно, його сином Дмитрієм або митрополитом Київським та Владимирським Кирилом у 80-ті XII ст З неї постала великоруська жанрова тенденція («Житіє Сергія Радонежського», «Житіє Стефана Пермського», «Житіє Авакума протопопа, ним самим написане», яке перегукується із житієм Св Терези Іспанської, та ін), що засвідчила появу талановитих авторів — Єпіфанія Премудрого, Пахомія Логофета, Зіновія Офенського та ін , появу оригінальних текстів, зокрема переспіву народної фабули у «Житії Петра та Февронії Муромських», побутової оповіді житія Св Юліанії Дазаревської, старообрядницькі житія боярині Морозової, Івана Неронова Нині відомі аналогічні сакралізовані оповіді про канонізованих московською православною церквою Андрія Рубльова та митрополита Макарія

Агіóнім (*грец hagios святий і onyma ім'я*) — ім'я святого (Іоанн Хреститель, Діва Марія, Антоній Печерський, Борис і Гліб та ін), що вживається в церковно-історичній літературі, теології, апокрифах, агіографії та аналогічних сакральних текстах

Агітаціійне віршувáння (*лат agitatio приведення в рух, спонукання*) — актуальні вірші переважно політичного характеру, адресовані загалу, один з яскравих проявів соціальної заангажованості літератури Покликані донести до свідомості народних мас певну ідею у спрощеній заримованій формі, вони неодноразово виправдовували своє призначення у позахудожньому контексті Політики, знаючи про вплив віршового слова на психіку людини, часто зверталися до А в , що призводило до егалітаризації та профанації поезії Особливого зловживання А в зазнало у період комуністичного режиму, перетворившись на примітивну агітку, застосовувану пролеткультівцями, лефівцями, панфутуристами, «гартованцями», «плужанами», «молодняківцями», вусплівцями, продуковану представниками «соцреалізму» А в виконує адекватну функцію за умови його відповідності внутрішнім потребам народу, осягнення ним національної самоідентичності, розуміння себе як суб'єкта історичного поступу Так, версифікація представників народництва (М Старицький, П Грабовський, Б Грінченко та ін) пробуджувала етноментальну свідомість українства Могутньою пасіонарною силою національного державотворення перейнятий цикл «Незнаному Воякові» (1935) О Ольжича *«Державу не твориться в будучині, / Державу будується нині»*

Агíтка (*рос агитка*) — естетизована ілюстрація певних ідеологем чи політичних доктрин, псевдохудожній твір, ангажований політичними потребами Як жанр, пов'язаний з «політичним театром», сформувався у 20-ті XX ст , хоча його джерела віднаходять у єзуїтському театрі доби бароко А зазвичай розрахована на сприймання егалітарного реципієнта, якому навіюються готові пропагандистські, переважно позначені «лівими» ідеологемами формули у вигляді словесних кліше, однозначних написів, плакатів, кінокадрів, монтажу та ін , що не потребують для розуміння ні особливих зусиль, ні смаку Таке утилітарне завдання виконувало не лише агітаційне віршування, а й інші жанри адаптовані до позалітературних інтересів, — драматичні (передусім так звані одноактівки, агітфільми) чи прозові, практиковані в період засилля ЛЕФу (та його відгалуження — Укрліфу), «пролетреалізму» і «соцреалізму» Задля цього створювалися спеціальні агітаційні театри, так звані «Сині блузи», ТРАМи, агітбригади А виявляється близькою до маяковсько-брехтівського спрямування у драматургії, до п'єс екзистенціалістів Ж П Сартра («Мухи»), А Камю («Стан облоги»)

Агітпрóп (*абревіатура агітаційна пропаганда*) — поняття імітат-мистецтва, поширене після жовтневого перевороту 1917, підпорядковане утилітарним потребам комуністичної пропаганди, зведене до спрощеної алегоризації ідеологічних штампів, естетизування яких стало завданням поетів, художників, скульпторів, акторів та ін Хоча А опрощувався до примітивного псевдохудожнього дискурсу, його урізноманітнювали залучені до нього талановиті митці — бойчукісти (М Бойчук, І Падалка, Г Бойчук, О Павленко, В Седляр), які розписували неовізантійськими композиціями Луцькі казарми в Києві, В Єрмілов, який прикрасив агітпотяг «Червона Україна», А Петрицький (політплакат «На коня, робітнику і селянине»), Ганна Собачко-Шостак (панно «Вихор») та ін Особливо активними були панфутуристи, зокрема М Семенко, Г Шкурупій та ін , які переважно наслідували російський ЛЕФ

Агіттеáтр (*абревіатура агітаційний театр*) — заснований після жовтневого перевороту 1917 різновид масового театралізованого дійства (концерти-мітинги, політкарнавали, інсценівки, агітсуди тощо) на злободенну тему, заідеологізовану задля впливу на свідомість глядача А поширювався передусім у підрозділах Червоної армії Найактивнішими в його запровадженні були актори-«синьоблузники» Він мав форму перенасиченої агітками «усної

газети», «живої газети» чи театру малих форм (ТЕМАФОР), театру робітничої (ТРОМ) та колгоспної (ТЕКМОЛ, або ТКОМ) молоді. Для А. були характерні дві тенденції вираження: алегорико-символічна та конкретно-побутова, що зумовлювали відповідно декларування ідей чи жанрових замальовок. Найпомітнішими виставами були інсценізація «Звільнення праці» (Київ, 1919) за сценарієм Л. Нікуліна, морський концерт-мітинг «Повстання на панцернику "Потьомкін"» (Одеса, 1920), концерти-мітинги, присвячені Т. Шевченку. Іноколи А. інсценізував класику, як-от твори «Близнята» Плавта, «Витівки Скапена» Мольєра, «Зорі» Е. Верхарна в Одесі, Києві, Миколаєві. До А. залучали поетів (М. Семенко, В. Еллан, П. Тичина та ін.), твори яких театр ім. Г. Михайличенка узяв для компонування політичного колажу «Перший Будинок Нового Світу» (1921) режисера М. Терещенка. Привертали увагу також вистави «Печаль остання», «Небо горить» та ін., що розігрувалися у приміщенні київського цирку (1921). Часто на таких заходах виступали комуністичні функціонери В. Затонський, М. Подвойський, П. Любченко та ін., засвідчуючи «розмивання берегів» театралізованого дійства. Особливо позначилася специфіка А. на очолюваному Лесем Курбасом Кийдрамте і театрі «Березіль», у яких зазнала авангардистського потрактування та істотної естетизації: «Жовтень» (1922), «Рур» (1923), «Пролог» (1927), «Жовтневий огляд» (1927). Тенденція А. вплинула і на епічний театр Б. Брехта, і на творчість Е. Піскатора. А. існував до 1938, поновився за Другої світової війни, коли партія знову потребувала безпосереднього навіювання своїх ідеологем масовому глядачеві. Найвідомішими акторами А. були Ю. Тимошенко і Ю. Березін (Штепсель і Тарапунька), що звели його до не завжди дотепного гумору та часто грубої, тенденційної сатири, неоковирної двомовності.

Агітфільм (*абревіатура: агітаційний фільм*) — кінострічки, розповсюджувані більшовиками після жовтневого перевороту 1917, що розглядалися як активний засіб пропаганди комуністичних ідеологем, хоча фільми, яких було створено до 80, часто характеризували прямолінійна тенденційність, художній примітивізм, як-от «Хай живе Червона армія!» чи в «В царстві ката Денікіна». Авторами сценаріїв були А. Луначарський, О. Серафимович та ін. В Україні під час громадянської війни діяло кіновидавництво «Червона зірка» (Київ) та політвідділ 41 дивізії Червоної армії, що займався питаннями кінопрокату. Пізніше з'явилися ігрові фільми на зразок «Накип» (або «Буйні паростки») Л. Лунова, «Вогні Безсмертя» С. Косухіна та В. Коломийцева. Після короткої перерви (1938—41) А., спричинені агітаційними потребами під час війни, знову з'явилися на екранах у вигляді «Бойових кінозбірників». Участь у них, зокрема у дев'ятому випуску, брали й українські кінематографісти: «Квартал № 14» режисера І. Савченка, «Сині скелі» режисера В. Брауна, «Маяк» режисера М. Донського. А. поширювалися і в країнах, охоплених рухом Опору проти німецько-фашистської окупації, як у Франції.

Аглютина́ція (*лат. agglutinatio: склеювання*) — «склеювання» певних фрагментів монтажу в цілісний епізод або сюжет, їх «згущування», поняття, запозичене кінематографією з біології, вживається в літературній та літературознавчій практиці. А. називають також утворення нових семантичних сполук за асоціацією або способом формування похідних слів і граматичних форм шляхом приєднання до кореня афіксів із певним значенням. Прикладом А. можуть бути новотвори В. Стуса: *смертеіснування, життєсмерть*.

Аго́гіка (*грец. agogē: відведення, віднесення*) — відхилення (піднесення чи уповільнення) від основного темпу виконання художнього твору для посилення артистичної виразності. Поняття, запозичене з музикознавства.

Аго́н (*грец. agōn, від ago: веду*) — напружене змагання між суперниками. А. глибоко досліджений у монографії «Homo Ludens» (1935) Й. Гейзінги, в якій проаналізовано ігрові ситуації. Маючи антитетичні ознаки, А. не походить з культури, а передує їй, як і літературі. Зароджений в архаїчну добу, він виконував сакральну функцію у структуруванні космогонічних моделей, у «позовах мужів», збройних поєдинках, спортивних протиборствах тощо. На його основі розв'язувалися військові конфлікти, як-от у легенді про юного кожум'яку — переможця печеніга на р. Трубіж (Повість минулих літ), залицяльники домагалися одруження з Драупаді («Махабхарата»), Сітою («Рамаяна») чи Брунгільдою («Пісня про Нібелунгів»), організовували Олімпійські ігри тощо. Важливими були словесні змагання у вигляді розгадування священних (полеміка між Агура-Маздою та Ангро-Маньою у Яснах) чи фатальних загадок (віщування дельфійського оракула, сюжети українських русальних пісень), до яких пізніше додавався дидактичний зміст: наприклад, епізод, що стосується поєдинку мудрого Вяйнямйойнена з хвалькуватим Йокахайненом у «Калевалі», перипетії української народної казки «Мудра дівчина». А. притаманний середньовічній грі честі, етичним засновкам дуелянтів, коли на кін ставилося власне життя, проявлявся у так званому «патлачі» індіанців Британської Колумбії, коли племена намагалися перевершити один одного подарунками. Агональні форми хули і хвали добре відомі в історії світової словесності: антифонний спів «інга-фука» під час дошкульних вербальних змагань чоловіків з жінками на островах Ост-Індійського архіпелагу чи взаємний обмін глузливими дотепними піснями юнаків та дівчат, які збиралися на колодки після Великодня. Подібні дискурси застосовувалися під час королівських або князівських бенкетів, рицарських турнірів тощо. Прийом хвальби та кпинів вважався сакральним, тому суперники не повинні були надто ображатися («Сварка Локі»). Іноді словесне змагання закінчувалося трагічно, як свідчить римована хроніка Жоффруа Гаймара про англійського короля Вільгельма Рудого. А. властивий багатьом полемікам, сприяє пошуку істини за умови, коли опоненти дотримуються принципів еристики. Художня література не лише якнайповніше відобразила специфіку А., а й сама перейнялася його духом. Так, у Давній Греції поняття «ямб» спочатку вживалося у розумінні насмішки, кепкування, пов'язувалось із жартівливими піснями на честь богині плодючості і рільництва Деметри та бога вина Діоніса, зумовило сатири Архілоха, що мали вплив на еллінське письменство. А. зазвичай вживається у прозі, де розігрується певна

інтрига, застосовуються динамічні діалоги, менше — у ліриці, базованій на боротьбі мотивів, але найорганічніший для драматургії, часто орієнтованої на напружене протистояння дійових осіб (наявність протагоніста) Яскравий приклад А — шаржована суперечка між Есхілом та Еврипідом у комедії «Жаби» Арістофана Зверталися до такої традиції драматурги пізніших часів, зокрема М Куліш, змальовуючи у трагікомедії «Мина Мазайло» філологічне змагання родини Мазайлів Активно використовується А під час турніру народних імпровізаторів (айтис), відомий був трубадурам та мейстерзінгерам Поза ним неможливий літературний процес, що потребує змагання різних угруповань, шкіл, напрямів з урахуванням колізій творчих поколінь, іноді — суперництва авторів

Аграмати́зм *(грец а не і grammatike, від gramma літера, написання, нерозбірливий, нісенітний)* — порушення мовних норм, що виявляється у неправильному використанні граматичних форм чи розділових знаків На противагу авторській глухоті та деяким випадкам акцентування, притаманним здебільшого представникам чужомовної стихії (О Шаховському у п'єсі «Козак-віршувальник», критикований І Котляревським), А може бути виправданий специфікою поетичного мовлення, що вимагає відмінної, неусталеної пунктуації

Випив доброго вина
Залізний день
Розцвітаите, луги' —
я йду — день —
Пасітесь, отари' —
до своєї любої — день —
Колосково колоски'
удень
Випив доброго вина
Залізний день

У наведеному вірші П Тичини з циклу «Пастелі» розділові знаки ( ), (—), ('), розташовані на місці еліптичних фігур, виконують особливі семантичні функції, притаманні самостійним членам речення Вжиті у «невідповідних» за правилами пунктуації позиціях, вони, однак, умотивовані смисловим навантаженням поезії У ліриці з властивими їй автономним синтаксисом, актуалізацією особливих синтагматичних членувань розділові знаки можуть деформувати їх, тому не застосовуються

ці квіти
зі синцями

за спробу перейти
кордон волі і неволі

спокутую тепер
головний гріх

замало дарував
Тобі квітів (І Калинець)

Одним із перших відмовився від розділових знаків у віршах Г Аполлінер (1912), вважаючи їх зайвими, бо «достеменна пунктуація — ритм і пауза вірша» Досвід поета здобув широке визнання не лише у французькій ліриці доби модернізму (П Елюар, Л Арагон та ін), а й у світовій А був поширений в імпресіоністичній новелістиці М Хвильового, Г Косинки, раннього А Головка, характерний і для сучасної постмодерністської прози, де спостерігається дифузія синтаксичних конструкцій, розрив зв'язків «суб'єкт — предикат», зокрема у романах «Щоденний жезл» Є Пашковського чи «Кров по соломі» В Медведя Інколи А зумовлений дислексією (часткове утруднення при читанні тексту), що супроводжується дисграфією (схильність до граматичних помилок, сплутування голосних *е* та *у*, приголосних *р* та *л*, *д* і *т*, *й* із м'яким *л* *дупло — тупло*, *рука — лука* тощо), неспроможністю розрізнити обриси літер *ш* і *щ*, *ч* і *у* або дзеркальним перевертанням складів у слові (*мода — дома*) Така тенденція у педагогіці чи психіатрії вважається дефектом, хоча часто засвідчує також творче обдарування людини, сприймається як літературний прийом на зразок хіазму чи глосолалії А був притаманний Леонардо да Вінчі, який лишив сім тисяч сторінок щоденника, записаних у дзеркальний спосіб, А Ейнштейну, якому в дитинстві було важко пов'язувати слова, Г-К Андерсену, який обурював видавців своєю «безграмотністю» один з них зауважив, що «людина, яка чинить поглум над рідною мовою, не може бути письменником»

Агра́фа *(грец agraphos незаписаний)* — вислови Ісуса Христа, не зафіксовані у канонічних Євангеліях, тому немає певності щодо їх автентичності, хоча їх подають Юстин, Климент Александрійський, Тертуліан, Іріній та ін Поширені в апокрифах

Адамі́зм — див **Акмеї́зм.**

Адапта́ція те́ксту *(лат adaptatio, від adapto пристосовую, і textum тканина, зв'язок, побудова)* — спрощення літературного твору шляхом трансформації його внутрішньої будови та функцій, пристосування для сприймання дітьми або недостатньо підготовленими читачами з урахуванням специфіки психології сприймання, досвіду соціології, нейрофізіології та антропології У спрощеному тексті можливі вставні пояснення архаїчних, діалектичних, чужомовних слів чи спеціальних термінів А т часто застосовується при вивченні іноземних мов При цьому слід дотримуватися вимог збереження стилю письменника, надання необхідного тлумачення елементам, що не підлягають адаптуванню А т була започаткована німецькими романтиками, зокрема Г Швабом («Перекази класичної старожитності», 1838—40) Його досвід використали представники новітньої німецької літератури Ф Фюман («Пісня про Нібелунгів», «Рейнеке-Лис»), С Гермлін («Аргонавти»), Г де Бройн («Трістан та Ізольда»), чеської літератури — І Ольбрахт («Біблійні історії», «Зі старих літописів», «Про мудреця Бітпая та його звірят»), В Гайдучек («Пригоди Парцифаля»), Й Новотний («Кудруна»), Ф Лангер («Празькі легенди»), індійської — Нандлал Д Датт («Рамаяна») В українській літературі А т представлена поемою «Лис Микита», казкою «Коли ще звірі говорили» І Франка, оповіданнями Марії Пригари за мотивами українських народних дум, переказами міфів давньої Греції, «Гомерової "Іліади"» та «Гомерової "Одіссеї"», здійсненими Катериною Гловацькою, творами «Золотий Ра Геродотові історії у вільному переказі» І Білика, «Раблезів "Гаргантюа та Пантагрюель"» Ірини Сидоренко, «Повість минулих літ» В Близнеця Інколи цей прийом використовується за інтеграції відомих художніх структур в інше семантичне поле — пристосування літературного твору до сценічних потреб (драма «Оборона Буші» М Старицького, створена ним же за власним романом) або до специфіки кінемато-

графа екранізація новели «Камінний хрест» В Стефаника за кіносценарієм І Драча, телефільми «Царівна» за повістю Ольги Кобилянської, «Роксолана» за романом П Загребельного А т може набувати спрощено егалітарного спрямування, аргументованого певними ідеологемами (народницькими — видання адаптованих текстів до невиробленого літературного смаку, зокрема переказ повісті «Робінзон Крузо» Д Дефо, здійснений Б Грінченком та Марією Загірною), або має вигляд відвертої профанації (агітки чи комікси) Водночас А т — одна з підвалин розвитку культури, зародження еволюційних новацій, що корегуються ціннісними чинниками еволюції письменства

Адгортáція (*лат adhortatio заохочення*) — див **Протрóпа** Термін, вживаний Ф Прокоповичем

Адеквáтний перéклад (*лат adaequatus прирівняний*) — точний, повноцінний переклад, ознакою якого є максимальне досягнення вимог еквілінеарності без порушень літературного мовлення та художньої структури твору

Адеквáтність (*лат adaequatus прирівняний*) — принцип однаковості, відповідності концепту, рівності, тотожності Проблема А провідна для текстологів, графологів, які мають справу з автографами, першодруками, варіантами творів Вона актуальна для літературознавчого пізнання, що прагне досягти відповідності власних теоретичних моделей літературним реаліям На принципі А базуються різні методологічні настанови (філологічна, психоаналітична, порівняльно-історична тощо) попри відмінності у прийомах студіювання певного художнього явища Абсолютизація однієї з них може призвести до порушення А, спотворення сутності аналізованого тексту, тенденційного його тлумачення З погляду герменевтики, що обстоює принцип конгеніальності реципієнтів, найоптимальніший шлях розуміння літературного твору полягає у визнанні неповної пізнаваності його, у наближенні до нього аналітичної свідомості, позбавленої накладання сторонніх ідеологічних, культурологічних чи естетичних настанов Вимоги точної А жанру, стилю, форми усталеним канонам притаманні поетиці, але можуть порушуватись у творчій практиці Прийомами А користуються й письменники, прагнучи пристосувати тексти до еталонних смаків читацької аудиторії (бульварна література) Зловживання А трапляються в ідеологічних системах, схильних до адаптації письменства до утилітарних потреб соціального замовлення, що спостерігалося за комуністичного режиму Проблему А прихильники постмодернізму відкидають

«Адельфотéс» — граматика грецької й слов'янської мов, з'явилася у Львові (1591), складена і видана студентами Ставропігійської школи під керівництвом Арсенія Еласонського За зразок «А » було узято граматики Ласкаріса, частково Крузія, Кленарда, Меланхтона До грецького матеріалу видання додавався слов'янський, книжний український, у виданні закладалися граматичні, термінологічні підвалини вітчизняної філології та поетики (розділ «О просодій»), наведено віршовий панегірик митрополиту Михайлу Рогозі на честь його відвідин Львова

Аді-Бýдда (*санскр adi-buddha первісний Будда*) — безперервні втілення сутності всіх будд і бодгісатв, з яких у певній послідовності утворюються аналогічні сакральні істоти Поняття пізньої магаями та ваджраяни, пов'язане з буддійськими міфами, вперше згадане у «Манджушрінамасангіті» (VII ст) А -Б не вважають світотворцем, сприймають як символ духовної єдності безмежного буття Іноді його зображують у вигляді триєдиного тіла — Трикая абсолютний (дгармакая), ідеальний (самбхамакая) та конкретний (нірманакая) принципи просвітлення А -Б у пізніх версіях трактується як колесо часу (калачакра) Нині уявлення про А -Б поширене в Центральній та Східній Азії, передусім у Непалі, Тибеті, Китаї, Японії

«Адігрáнтх» (*санскр первинна книга*) — писемна пам'ятка середньовічної Індії, створена в 1604 за розпорядженням п'ятого гуру (вчителя) Арджуни, написана абеткою гурмукхи, мовами пенджабі, бенгалі, хінді, а також по-арабськи і по-перськи Пам'ятку утворювали доробок самого Арджуни і його наступників, зокрема поетів, причетних до релігійно-реформаторського руху бхакті «А » був присвячений проблемі монотеїзму, рівності людей незалежно від кастової ієрархії, рівноправності чоловіка й жінки, на кілька століть ідейно випереджаючи процеси емансипації «А » вплинув на індійську літературу, був популярним серед читачів, багато наведених у ньому висловів невдовзі перетворилися на прислів'я Пам'ятка відома і європейському читачеві завдяки англійським та німецьким перекладам

«Адіпáрва» — найдавніша анонімна прозова пам'ятка яванського письменства, написана мовою каві (X ст), живлена мотивами давньоіндійської літератури Текст твору був транскрибований латиною, частково перекладений на голландську мову

Адогматизáція (*грец а не і dogma, dogmatos думка, рішення, філософське вчення*) — усунення будь-яких догм, термін вживається поряд із поняттями делегітимізації стандартів західної цивілізації, деканонізації культури і літератури, підриваючи владу цінностей модернізму Запроваджений І Гасаном

Адоксогрáфія (*грец adoksastos неочікуване і graphō пишу, креслю*) — жанр, започаткований давньогрецькими софістами, в якому обрана тема висвітлювалася несподіваним, парадоксальним чином, вказуючи на істотні, важливі деталі, наприклад «Похвала лисині» Синеція Киренського (VI—V ст до н е)

Адóнідіон — архаїчна давньогрецька пісня, виконувана хором дівчат, присвячена богові родючості Адонісу, його оплакуванню та воскресінню, якот в орфічній пісні «Боже вродливий, поважний, почуй мене, дуже благаю »

Адонíчний вірш (*лат versus adonius*) — логаедичний вірш, який застосовувався у давньогрецьких жалобних піснях на честь вродливця Адоніса, в якого закохалася Афродіта, приреченого пережити чимало драматичних перипетій, зокрема потрапити у потойбіччя, викликати розбрат між богами вже після смерті, будучи перетвореним на троянду (за іншою версією, його розірвав вепр) Сам твір мав вигляд усіченого диметра із метричною схемою –́ ∪ ∪/–́ ∪ А в інколи вживається і в українській поезії, зокрема у доробку І Іова

Потім по-вовчи завиє зима,
Гояться рани
Господи, шляху не буде й нема
Вдосвіта-рано

Адреса́нт *(нім Adressant, від франц adresser надсилати, направляти)* — той, хто посилає комусь інформацію листа, відправник кореспонденції, ініціатор Як учасник акту спілкування збігається з автором твору, наратором

Адреса́т *(нім Adressat, англ addressee, франц destinataire)* — отримувач листа, телеграми, посилки, будь-якої інформації, реальна особа, якій присвячений художній твір, наприклад вірш «А О Козачковському» Т Шевченка Аналогічне значення мають реципієнт, наратор У комунікативному полі естетичної рецепції А — споживач художнього твору, відмінний від психологічного, прагматичного чи соціального, хоч і не відмежований від них, наділений очікуваним естетичним чуттям та навичками адекватного прочитання художнього тексту Від специфіки зорієнтованості в літературному процесі та рівня культури і смаку такого читача значною мірою залежить доля твору сприйняття його структури, жанрово-стильових особливостей, що мимоволі враховує письменник У той час як ідеальний, імпліцитний А, на відміну від реального, здатний збагнути феномен мистецтва, осягнути концепцію адресанта, експліцитний може виступати й у ролі персонажа — каліфа у «Тисячі й одній ночі», Рудого Панька у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя, автора у романі «Том Джонс» Г Філдінга або автора й персонажа разом (дід Іван із роману «Дім на горі» Вал Шевчука) У поезії часто використовується ліричний А, репрезентований однією особою (Беатріче Данте Аліг'єрі, Прекрасна Дама О Блока, Марія В Сосюри) або групою осіб (сонет «Лебеді» М Драй-Хмари, в якому йшлося про «гроно нездоланих співців» — М Зерова, П Филиповича, О Бургардта, М Рильського та самого автора), в яких поєднувалися імпліцитні та експліцитні ознаки Поява А зумовлює такі жанрові утворення, як послання, лист, діалогічна репліка тощо, розраховані в разі потреби на відповідь

А́дресність *(франц adresser надсилати, направляти)* — зв'язок літературного нарису, іноді — художнього твору з певною місцевістю, конкретними особами чи колективом Найбільш властивий жанрам журналістики

Ае́д *(грец aoidos соловей, співець)* — еллінський поет, який виконував епічні твори при дворах можновладців, акомпануючи на струнному щипковому інструменті — формінксі, лірі чи кіфарі Пізніше його змінив рапсод А були мандрівниками, іноді займалися віщуванням Традиція А передавалася з покоління в покоління (рід Гомеридів на о Хеос чи Креофелідів на о Самос) Образ А відтворено у поемі «Одіссея» (Демідок, Фелій) Гомера, наголошено, що такі «божественні» митці поряд з ремісниками «скрізь по безкраїй землі для смертних [ ] жадані»

Ажіота́ж *(франц agiotage, від італ aggio надбавка)* — психічний стан посиленого хвилювання, що має позитивний чи негативний перебіг залежно від характеру емоцій та ситуації У мистецтві, зокрема у літературі, інколи зумовлений появою твору, що видається неординарним, набуває широкого розголосу Стосується також постатей письменників, музик, акторів та ін, довкола яких нагнітається атмосфера «зірковості» Психологічний механізм А полягає у навіюванні, надмірному захопленні, наслідуванні, що часто набуває великого масштабу, позбавленні можливості бачити явища в адекватному висвітленні Іноді задля А застосовують політтехнології, спрямовані на маніпулювання масовою свідомістю з метою реалізації прихованих інтересів

«А́збука-грани́ця» — назва поширюваного в Україні XV ст букваря, в якому абетка подавалася у формі вірша за першими літерами, котрі висувалися на лівий край тексту — «границю» Різновид абеткового вірша

«Азбуко́вник украї́нської літерату́ри» — енциклопедія української літератури, укладена Б Романенчуком, видавцем художнього часопису «Київ» у Філадельфії Із запланованих трьох томів (матеріалу назбиралося до шести томів) вийшло лише два (1966, 1973), що містили 1200 статей, присвячених тільки українським письменникам, за літерами А—Г (остання стаття «Гущак Іван») Принцип національності не поширювався на літературних критиків та літературознавців Енциклопедія мала також науково-інформаційне спрямування У ній були вміщені дані про видавництва, періодичні видання, альманахи, літературні течії тощо Чимало статей супроводжувалося біографічними довідками

Азбуко́вники — специфічні анонімні рукописні словники-довідники енциклопедичного, моралізаторського характеру, в яких статті з різних галузей знань розташовувалися переважно за абетковим принципом На початку в них були вміщені слова іншомовного походження з необхідною етимологією, стислі правила граматики й арифметики, біблійно-церковна символіка (XIII—XIV ст), іноді — статті про Юлія Цезаря, Бориса і Гліба, Яна Гуса, фрагменти хронографів та космографії, світська інформація із посиланням на використані джерела (XVI—XVII ст) В А застосовувалася традиція ономастиків (тлумачення власних імен, загальних слів Св Письма), символіків, точніше — «приточників» (інтерпретація притч, символів, алегорій сакрального змісту), розмовників довідково-навчального змісту Складання А було багаторічною працею києворуських та пізніших середньовічних лексикографів (перший список — Новгородська кормча від 1282, пізніше підсумована Максимом Греком, у миру — Мисаїлом Триволісом, прибл 1470—1555 або 1556, завершена у Троїце-Сергієвій лаврі) До практики А зверталися також представники братських шкіл (Лаврентій Зизаній, Памво Беринда та ін) Такі словники-довідники використовувалися передусім із навчальною метою

«А́збучна війна́» — боротьба за користування адекватним українській мові алфавітом, за народну мовну основу у шкільництві та художній літературі XIX ст, що точилася на західноукраїнських землях Спровокував її Й Лозинський — автор виданого латиною збірника «Руське весілля» (Перемишль, 1835), який у статті «Про впровадження абецадла польського до письменства руського» (Rosmaitosti — 1834 — Ч 29) пропонував європеїзувати українську літературу, запровадивши латинську абетку, оскільки, на його думку, кирилиця, асоційована з церковнослов'янською традицією, була архаїчною Галицька творча інтелігенція вбачала у такій пропозиції небезпеку віддалення штучно розмежованих Австрійською та Російською імперіями Західної і Східної України, запідозрювала «польську інтригу» (Я Голо-

вацький) Публікація Й Лозинського викликала полеміку, в якій одним із перших узяв участь Й Левицький Особливого розголосу набула стаття «Азбука і Абецадло Роздуми над статтею "Про впровадження абецадла польського до письменства руського" кс[ьондза] Й Лозинського, вміщеною у "Розмаітостях" львівських 1834 року, № 29» М Шашкевича У ній доводилася правочинність застосування кириличної азбуки в українській мові та літературі, твердилося, що нав'язування їм чужого письма може призвести до підміни рідної душі «чужою душею, яка не прихилиться до народу», спричинити мутацію національної свідомості «будемо незрозумілими ні собі, ні стороннім собі, тобто слов'янам узагалі, через правопис, а іншим — через склад і дух мови» На переконання М Шашкевича, українське письменство здатне розгорнути свій потенціал в європейському контексті завдяки реалізації неповторного національно-культурного феномену, а не шляхом запровадження «польського абецадла», ототожнюваного з латиною Не підтримували цей захід і відомі славісти П Й Шафарик та Ф Міклошич Мовна проблема залишалася центральною і в другій половині XIX ст, коли з позицій народницького дискурсу слід було заявляти протест проти тотальної русифікації, румунізації, мадяризації чи германізації українства Особливо активним щодо заміни абетки виявився австрійський уряд (1859), зокрема міністр освіти Л Тун під впливом галицького намісника А Глуховського, який намагався законодавчо закріпити впровадження латинської абетки в українських школах, за основу було взято проект латинки для українського письма, що, однак, був не затверджений спеціально створеною комісією і тому скасований в 1861 Однак спроба такої «реформи» викликала провокаційну хвилю, зокрема у середовищі москвофілів, де вона перетворилась на тенденцію до асиміляції, активно пропаговану підтримуваною російськими колами газетою «Слово» (1861—87), редактором якої був Б Дідицький На відміну від М Шашкевича, який обстоював народномовну основу літератури, він, не визнаючи українців як народ, наполягав на запровадженні штучного «язичія» — спрощеної копії російської мови, розбавленої галицьким діалектом Така практика викликала протест навіть у Росії (стаття «Національна безтактність» М Чернишевського, 1861), її спростували буковинці, названі І Франком «першими ластівками нової весни», — А Кобилянський та К Горбаль у брошурах «Слово на слово до редактора "Слова"», «Голос на голос для Галичини», написаних по-українськи, але чесько-латинськими літерами Кульмінацією та розв'язкою «А в » видається переорієнтація журналу «Друг» з москвофільського «язичія» на живонародну мовну стихію, здійснена завдяки І Франку, М Павлику та І Белею Вони мали вплив і на «Академический кружок» у виданому ним календарі «Дністрянка» (1876) твори вже друкувалися українською мовою («Інститутка» Марка Вовчка, «Лесишина челядь» та «Два приятелі» І Франка, оповідання «Повінь» Е Золя у перекладі І Франка)

Азіанíзм *(грец asianos азійський)* — літературно-стилістичний напрям, протилежний аттикізму, з'явився в Давній Греції в III ст до н е, зумовлений кризою еллінського красномовства (аттикізму) Засновником цього напряму вважають Гігезія (Гагезіаша) з лідійської Магнезії Прихильники А домагалися запровадження максимально одивненої виразності дискурсу, орнаментальності формулювань, оздоблених зазвичай паралелізмами, асонансами, часто римами тощо Це зумовило зміни в ораторській прозі, в її лексиці та фразеології Її текстам притаманні словесна орнаментальність, неологізми, варваризми, поетизми, семантична гра, нагромадження вишуканих стилістичних фігур і тропів, застосування асонансів і повних рим, контрастування антонімів та антитез, тенденція до руйнування гармонії змісту і форми, поширення вербалізму У теорії літератури запанувало уявлення про непорушність давно відкритих жанрів, тому художня практика зводилася до інтертекстуальних прийомів наслідування й цитації Цей напрям, властивий творчості письменників та риторів, схильних до пишного мовлення, Цицерон назвав філоорієнталізмом, окресливши два його різновиди сентенційний (лаконічні, антитетичні, гостро акцентовані речення) та велебучний (патетично насичений, багатослівний), що протистояли настановам аттикізму Пов'язувався із зменшенням впливу еллінської культури на Схід (зокрема, на землях Селевкідів), особливо поширився у Фригії, Карії, Лідії та Мізії, де розвивалася культура еллінізму З II ст до н е впливав на римське красномовство (Гай Гракх, вчитель Цицерона Люциній Крас, Гортезій Горталь), на драматургію Сенеки, став провідним стилем шкільництва Пізніше позначився на візантійській мовній культурі, на другому південнослов'янському впливі («плетіння словес»), на мовній культурі бароко, на пізнішій орнаментальній прозі

Азíльська культýра — археологічна культура часів раннього мезоліту Тогочасні племена жили переважно на території Криму, а також на землях Західної та на півночі Східної Європи Назва походить від печери Мас а'Азіль (Франція), де були знайдені залишки цієї культури

Аí-кьоґéн — фарс, інтермедія, що виконувалася між актами п'єси у японському театрі Но (XIV ст), зазнала впливу дзенської філософії, давніх синтоїстських містерій, палацових танців, пантоміми тощо

Айквéдікум *(лат aequidicum однаково вживане)* — різновид тавтограми, жартівливий твір латинської літератури, в якому всі слова у висловах починаються з однієї літери

«Аймáн Шолпáн» — казахська народна ліроепічна поема першої половини XIX ст Популярна, як і «Кози-Корпеш та Баянслу» і «Киз-Жібек» Твір привертає увагу змалюванням вольового характеру дівчини Айман, що була втіленням пасіонарної енергії, цноти, гідності, винахідливості та сміливості Вона не лише визволила себе і сестру Шолпан з полону, а й домоглася замирення розбратаних родів За мотивами поеми в 1934 написана однойменна опера лібрето М Ауезова, музика Є Брусиловського

Айрéн *(букв твір, написаний по-вірменськи)* — жанр вірменської лірики, твори якого написані переважно чотирирядковою строфою (трапляються також шести- і восьмирядкові) з монorимою — п'ятнадцятискладник із цезурою після восьмого складу, зі стійкою композицією та віршуванням, у якому переважають філософічні, біблійні, орієнтальні, еротичні і дидактичні мотиви, тематика мандрів

(гаріба) Притаманний фольклору, поширюваний ашугами, він відомий з X ст завдяки поетичному доробку Григора Нарекаці Твори канонічної форми з'явилися у XI—XII ст, найповнішого розквіту сягнули у ліриці Наапета Кучака (XVI ст)

Я череп висохлий уздрів, // штовхнув його ногою
Він посміхнувся і сказав // «Що робиш ти, герою!
Я вчора був такий, як ти // наповнений жагою,
А нині я лежу в землі, // мов грудка перегною»
(переклад Д Павличка)

Постійно зверталися до А також вірменські поети XX ст В Давтян, Сільва Капутікян, Н Сабінян, засвідчуючи художню життєздатність жанру, у межах якого виокремлюють гаріба, тобто мандрівні пісні

Айти́с *(казах айту розповідати)* — урочисте пісенне змагання акинів (айтигів) у казахській, каракалпацькій та киргизькій усній словесності, видовищний поетичний турнір імпровізаторів, що проводиться публічно під акомпанемент домбри, супроводжується виразною мімікою, жестами, вимагає від виконавців знання жанрової традиції Зазвичай пісня айтига складається з двадцяти чотирьох катренів (куплетів), де шість строф відводилися панегірику організаторові заходу, три — вінщуванню двох сусідок імпровізатора, шість — прославленню речей та худоби, три мали гумористичний відтінок, останні п'ять присвячувалися коханню, завершальна строфа була анациклічним віршем, який без порушення порядку слів у ньому декламувався від початку до кінця Один з виконавців мав спровокувати іншого на експромт, драматизований діалог, іноді на змагання між родами, в якому той інший зазнає зумисного приниження і мусить відповісти на виклик Форми А різноманітні театралізований агон дівчини із джигітом, молодих початківців чи відомих співців тощо Жанр А динамічний, потребує особливої дотепності, майстерності експромту, що засвідчили такі акини, як Оримбай, Шоже, Шашубай, Нартай, Маясар та ін Інколи в цих заходах брали участь і професійні поети, наприклад А Кунанбаєв (змагання з дівчиною-акином Куандик)

Айя́м аль-Ара́б *(араб дні арабів)* — один із найдавніших батальних жанрів арабського історичного письменства, присвячений висвітленню боротьби між племенами та подвигам героїв, зароджений серед аравійських бедуїнів (V — середина VII ст) Переважно прозові тексти із поетичними фрагментами, об'єднані в цикли «Війна Басус», «Війна Абсів та Зуб'янів» тощо, були записані вже у VIII ст Найповніший збірник А а-А (12 000 творів) належить Абу Убайді Мамару ібн Мутанну

«Академи́ческий кружо́к» — студентське товариство москвофільської орієнтації, яке діяло у Львові в 1871—95 Під впливом І Франка, М Павлика, І Белея (лютий 1871 — червень 1877) «А к» частково перейшов на українську мову, займався важливими справами суспільного та літературного життя, але після їх арешту повернувся до москвофільських позицій Видавав свій журнал «Друг», альманах «Дністрянка» (1876), тритомні «Повісті й оповідання В Хиляка», організовував літературні вечори, присвячені Т Шевченку, М Устияновичу та ін

Академі́зм *(грец Akademeia назва саду поблизу афінського Акрополя, який, згідно з легендою, належав міфічному герою Академу)* — високий (елітарний) рівень наукових досліджень (А мислення, академічне літературознавство) А називають також діяльність співробітників академій, для якої характерне дотримання загальнообов'язкових канонів у мистецтві, вимог нормативної поетики в літературній рецепції Специфіка А залежить від статусу академії (громадська, державна), її ролі в розвитку аналітичної свідомості На певних етапах інтелектуального руху А може стати джерелом або традиціоналізму, або творчого пошуку нових концептів Так, у мистецтві XIX ст, передусім у малярстві, була поширена тенденція нав'язування нормативів античної естетики та обов'язкового наслідування стилів, проголошених досконалими на підставі переконання в наявності незмінних художніх еталонів Таку практику називали помпезністю Одними з перших проти неї виступили французькі імпресіоністи В іншому випадку А стосується культивування та наукового осмислення стильових зразків, апробованих письменством, динаміки історичного руху літератури в її перспективі, репрезентується переважно через офіційні інституції (Інститут літератури ім Т Шевченка НАН України та ін), що впливають на формування художньої та критичної свідомості

«Академі́чна грома́да» — українське товариство, яке діяло у Кракові (1888—95) Його активним учасником був В Стефаник Однойменне товариство функціонувало й у Львівському університеті (1896—1921, з перервами), поставши на основі просоціалістичного «Академічного братства» (1882—96) та перейнятої національною свідомістю «Ватри» Мало друкований орган — журнал «Молода Україна», фахові гуртки й літературну секцію Ним було створено Допомоговий фонд для українських письменників (1897), запроваджено заходи вшанування М Драгоманова, О Кониського та ін, влаштовано святкування 25-річчя літературної діяльності І Франка (1898), того ж року надруковано його поетичну збірку «Мій Ізмарагд» За підтримки «А г» з 1908 видавалася серія книжок «Дешева бібліотека» Товариство зазнавало репресій з боку уряду, було заборонене в 1907 та протягом Першої світової війни, польська влада ліквідувала його, звинувативши в агітації молоді до Українського таємного університету (1921—25)

«Академі́чне бра́тство» — українське студентське товариство яке діяло у Львові (1882—96), виникло на основі «Академічної бесіди» та «Дружнього лихваря» Хоча його учасники були політично заангажовані модними на той час соціалістичними доктринами, вони виявляли інтерес до літературно-історичних та етнографічно-статистичних студій, влаштовували вечори, присвячені Т Шевченку, М Шашкевичу, Ю Федьковичу та ін, займалися видавничою діяльністю, тиражуючи твори М Шашкевича, І Вагилевича, Я Головацького та Ф Шиллера, Г Гейне у перекладі українською мовою тощо Про діяльність «А б» писав В Стефаник («Про ясне минуле»)

Академі́чне вида́ння — вища форма комплексних літературно-критичних, наукових видань, базована на ґрунтовному аналізі художніх творів Передбачає якнайповніше відтворення документально зафіксованого доробку певного автора, враховує його волю, дотримується принципів об'єктивного історизм-

му. А. в. супроводжується науково-довідковим апаратом, докладним коментарем, що узагальнює результати дослідження літературних текстів, відображає сучасний стан їх вивчення — від рукописних варіантів, різних редакцій до різнопланових публікацій, розкриває особливості творчої еволюції письменника, обґрунтовує атрибуції, датування, найчастіше реалізується під назвою «Повне зібрання творів», є еталоном для інших видань. А. в. призначене як для літературознавців, так і для фахівців суміжних дисциплін: мовознавців, істориків, етнографів, фольклористів, культурологів, соціологів, психологів та ін. Прикладом такого видання можна вважати повне зібрання творів І. Котляревського у 2-х томах (1952—53). Натомість повне зібрання творів Т. Шевченка у 12-ти томах (1939—63), зібрання творів Лесі Українки у 12-ти томах (1975—79) чи зібрання творів І. Франка у 50-ти томах (1976—86) можна вважати А. в. лише умовно, тому що в них уміщені твори, заборонені радянською цензурою, з багатьма купюрами, позначені фігурою умовчування. Нині нове дванадцятитомне повне зібрання творів Т. Шевченка друкується за вимогами А. в.

Академі́чне літературозна́вство — наукове літературознавство. Постало після виокремлення в 40-ві — 80-ті XIX ст. літературної критики та досліджень історії й теорії літератури, коли відбувся перехід від бібліографічного опису та критичних рефлексій до ґрунтовнішого аналізу літературних текстів, відповідних джерел, систематизації і класифікації студійованого матеріалу, сформувалася історія літератури як наукова дисципліна (брати Я. та В. Грімм, Т. Бенфей, Ф. Брюнетьєр, І. Тен, Ф. Буслаєв, М. Тихонравов, О. Веселовський, М. Петров, М. Дашкевич, П. Житецький, О. Потебня, М. Сумцов та ін.). У межах А. л. окреслилися окремі школи та напрями: культурно-історична, психологічна школи, порівняльно-історичний метод тощо. На межі XIX—XX ст. актуальним став соціологічний метод: М. Драгоманов, І. Франко, Ф. Колесса, С. Єфремов, М. Грушевський та ін. Основи А. л. були закладені Науковим товариством імені Тараса Шевченка, засадничі тези друкувалися на сторінках його «Записок», «Літературно-наукового вісника» та «Збірників наукових праць». Від часу утворення ВУАН (Всеукраїнська академія наук, нині — Національна академія наук України) у 1918, за короткочасної доби гетьманату, А. л. розвивалося на її теренах. Інтелектуальний потенціал науковців А. л. розкрито у наукових працях А. Кримського, М. Грушевського, С. Єфремова, В. Петрова, О. Білецького, Л. Новиченка, М. Сиваченка, Є. Кирилюка, С. Крижанівського, В. Дончика, В. Мельника, Г. Сивоконя, Соломії Павличко, Тамари Гундорової, М. Жулинського та ін. З 1936 А. л. існує в межах Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, створеного в 1926 у Харкові з метою вивчення творчої спадщини Т. Шевченка і переведеного в 1936 у відання АН УРСР. Серед фундаментальних праць цього Інституту — курси історії української літератури від найдавніших часів до сьогодення, повне зібрання творів Т. Шевченка у 12-ти томах, зібрання творів І. Франка у 50-ти томах, зібрання творів Лесі Українки у 12-ти томах, зібрання творів Г. Квітки-Основ'яненка у 10-ти томах, «Шевченківський словник» у 2-х томах, «Історія української літератури XX століття» (1998) у 2-х книгах, «Історія української літератури XIX століття» (1993—96) у 3-х томах тощо; сотні індивідуальних та колективних монографій, наукових збірників; статті у періодиці; виступи на міжнародних та всеукраїнських конференціях. Інститут літератури ініціював та провів низку міжнародних форумів: «Іван Франко і світова культура», «Леся Українка і світова культура», «Наука і культура між слов'янським і німецькомовним світами», «Форум пам'яті Д. Чижевського», конгреси МАУ тощо. В Інституті діють дві спецради із захисту докторських дисертацій. Значним є науковий доробок А. л. в еміграції (діаспорі): УВАН у Нью-Йорку, Інститут літературознавчих досліджень при Гарвардському університеті (Бостон), осередки Наукового товариства імені Тараса Шевченка тощо.

Академі́чний теа́тр — звання, запроваджене в 1919, поширене в Радянському Союзі, яке Міністерство культури надавало театрам, починаючи з російських: Великого, Малого, Московського художнього та Маріїнського. В Україні таких театрів нараховувалося одинадцять: театри опери та балету в Києві, Одесі, Харкові, Донецьку; драматичні театри ім. І. Франка (Київ), ім. Т. Шевченка (Харків), ім. Марії Заньковецької (Львів). Нині українським театрам надається звання національних: Національний академічний театр опери і балету ім. Т. Г. Шевченка, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки (Київ).

Акаде́мія *(грец. Akademeia: назва саду поблизу афінського Акрополя, який, згідно з легендою, належав міфічному герою Академу)* — корпорація митців, зокрема письменників, а також філософів та науковців, сформована задля з'ясування шляхом дискусій сутності художньої творчості чи онтологічних проблем людського існування. Спочатку у ньому діяла гімназія Кімона, а згодом — заснована Платоном філософська школа (387 до н. е. — 529 н. е.), ліквідована імператором Юстиніаном. У її розвитку виокремлюють п'ять етапів. Для найдавнішого характерний вплив піфагорійців, особливістю другого і третього було домінування античного скептицизму, четвертого та п'ятого — еклектичне поєднання платонізму зі стоїцизмом, піфагорійством і вченням перипатетичної школи. Згодом ця тенденція перетворилася на течію неоплатонізму. Особливе значення в історії філологічної науки мала Александрійська А., створена за доби Птолемеїв. Була авторитетною середньовічна А. Карла Великого за доби Каролінзького відродження. Спробу відновлення античної традиції здійснила флорентійська А. мистецтва малюнка, особливо знаменита флорентійська Платонівська А., заснована в 1438 як Л. Медічі, митцями-гуманістами, так і медиками (зокрема, М. Фічіно, Дж. Піко делла Мірандола, К. Ладіно, А. Поліціано та ін.), проіснувала до 1521. Згодом постали аналогічні утворення: А. Вітрувіана у Римі (1542), А. делла Круска, тобто «А. висівок» (Кастелло, 1582), утверджувана поетом А. Грассіаном, в якій осмислювався й утверджувався статус ренесансної творчої індивідуальності з перевагою теоретичної рефлексії над артистичною, розвивалися різні форми меценатства, надавався пріоритет інтелектуалізму, елітарному світобаченню, практикувалося очищення мови від лексичного засмічення. В А. делла Круска, діяльність якої сприймається як вті-

лення лінгвістичного ригоризму, було складено нормативний словник італійської мови. Формуються мистецькі та природознавчі А. на зразок А. Св. Луки (Рим, 1593), Болонської А. (1600). Аналогічні утворення виникали і за межами Італії, де жили італійські емігранти (А. прочан у Парижі). Однією з помітних у XVII ст. вважалася венеційська А. дель Інконьїти (1630—60), що стала осереддям крайнього радикалізму, лібертинізму, еротизму та відвертого антипапізму (Дж. Ф. Лоредано, Г. Леті, Ф. Паллавічіно, Дж. Брузоні). Вона поширювала видання, зафіксовані в Індексі заборонених книг («Декамерон» Дж. Боккаччо, «Адоніс» Дж. Маріно, «Міркування» П. Аретіно тощо), тому була ліквідована. Досить незалежною А. вважалась «Аркадія» (Рим, 1690) — товариство поетів та драматургів (Дж. В. Гравіна, Дж. М. Крешімбені, П. Метастазіо та ін.), захоплених ідеалами гармонійного життя, раціональної просвітленості прихильників аркадійської поезії. Такі об'єднання зумовили формування А. в інших країнах Європи, набули офіційного статусу, ставали залежними від влади. Так, діяльність французької А., сформованої в 1635 на підставі замовлення абсолютистського режиму і опікуваної кардиналом Рішельє, була спрямована на обслуговування ідеології королівства засобами класицизму. Вона стала першою одержавленою, затвердженою через парламент науковою інституцією. Сорок осіб працювали у ній переважно над упорядкуванням словників. Літературна А. з'явилася в Польщі (Краків, 1489) завдяки ініціативі К. Цельтіса; з XVIII ст. виникали аналогічні інституції, що завершилися структуруванням польської А. літератури (Варшава, 1933—39). У 1866 виникла Сербська АН на базі Сербського наукового товариства, у 1899 — Чеська академія наук і мистецтв. Відома А. братів Е. та Ж. Гонкурів (1896—03), яка призначала премії за кращий літературний твір. Першою з А. в Україні можна вважати Слов'яно-греко-латинську А. (колегію), засновану в Острозі князем Костянтином Острозьким, хоч М. Грушевський писав і про Київську А. за доби князя Ярослава Мудрого. Статус А. мали Києво-Могилянська (з 1701), що виникла на основі Могилянської колегії (з 1632) та завдяки гетьману І. Мазепі; Наукове товариство імені Тараса Шевченка (Львів) та Українське наукове товариство у Києві. Велике значення в інтелектуальному житті України відіграла очолена академіками В. Вернадським, А. Кримським та професором В. Василенком Всеукраїнська академія наук (ВУАН), утверджена 14 листопада 1918 за гетьманування І. Скоропадського. Вона еволюціонувала, ставши АН УРСР, нині відома як НАН України, в якій діє Інститут літератури ім. Т. Шевченка. Згідно із Законом України «Про наукову і науково-технічну діяльність» від 7 грудня 1998 НАН України функціонує як вища державна самоврядна наукова установа. Відома також Академія наук вищої школи України, богословські А. при УПЦ КП, УГКЦ тощо. В еміграції діє Українська Вільна Академія Наук.

Акаде́мія гранеллє́сків — жартівлива італійська академія, заснована Д. Фарсетті в 1747 (Венеція). Вдаючись до ігрового прийому, її представники епатували догматичні концепти просвітництва, зокрема моралізаторські комедії К. Гольдоні. Його прихильники домоглися в 1762 ліквідації А. г., неординарну діяльність якої описано у «Непотрібних мемуарах» К. Гоцці.

Акаде́мія друка́рства — навчальний заклад у Львові, єдиний в Україні, відомий під такою назвою з 1994. Вважається продовженням заснованого в 1930 у Харкові Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова, першим ректором якого був М. Шевченко. А. д. здійснює підготовку фахівців видавничо-поліграфічного профілю. У ній готують також технологів із комп'ютерної поліграфії, менеджерів із видавничих питань тощо.

Акаде́мія театра́льна — російськомовне молодіжне театрально-мистецьке об'єднання (Київ, 1918) на зразок проектованого Марією Комісаржевською «громадського університету», очолене актором, літератором, педагогом В. Сладкопєвцевим за участю С. Мокульського, М. Алексєєва, О. Дейча, Є. Кузьміна, А. Альшванга та ін. Належало «Обществу соборного творчества взыскующих град». В А. т. діяли майстерня художнього слова, відділення кіно-сценаристів, поетів, драматургів, літературних критиків, журналістів. Слухачами А. т. були Є. Дроб'язко, В. Куз. Припинила свою діяльність у зв'язку з переходом В. Сладкопєвцева з колегами до Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка.

Акапі́т *(лат. a capite: від розділу)* — див.: **Абза́ц.**

Аката́ле́ктика *(грец. akatalēktos: неусічений)* — відповідність клаузули метричній структурі вірша, дотримання його схеми. Так, в акаталектичному ямбічному версі два останні склади адекватні стопі ямба (константа): *«Страшні слова, коли вони мовчать»* (Ліна Костенко): ∪ ⊥ /∪ ⊥ /∪ ⊥ /∪ ⊥ /∪ ⊥. У такому значенні вживаються поняття «акаталектична клаузула», «акаталектичний віршовий розмір», «акаталектичний хорей» тощо, на відміну від каталектики чи гіперкаталектики.

Акафелі́чний (акателі́чний) метр *(грец. akephalos: без початку і metron: міра)* — в античній метриці — неповна форма певного розміру, зумовлена відсутністю його першого складника.

Ака́фіст *(грец. akathistos, букв.: спів стоячи)* — гімнографічний твір на честь Ісуса Христа, Божої Матері чи інших святих, який виконували стоячи. Сформувався у Візантії (IV—VII ст.). Має усталений метр, синтаксис та композицію. Складається із зачину (кукуля, або кукулія), дванадцяти більших строф (ікосів) і дванадцяти менших строф (кондаків), які строго чергуються під час виконання, кожна з них при цьому починається із наступної літери грецької абетки (всього — 24); ікос складається з шести пар рядків похвальних епітетів — хайретизмів (із зачином *хайре — радуйся*), звернення до того, хто оспівується. Ікосам притаманна однакова ритмічна структура. Ікос та кукулій відрізняються за ритмом, але їх об'єднує спільний рефрен, або тропар. Кондак має рефрен *алілуя!*, який виконує композиційну функцію (завершує кондаки та розмежовує ікоси на субстрофи). До найдавніших А., поширених на східнослов'янських землях після прийняття християнства, належить «Акафіст Пресвятій Богородиці» (VI—VII ст.), ймовірним автором якого вважається Роман Солодкоспівець:

Ікос І.

Ангел найстаріший з неба посланий був вітати Богородицю: Радуйся. І враз з безтілесним словом бачучи Тебе, Господи, здивувався й стояв, бо через Тебе прокляття зникне.

Кондак І

Тобі, Провідниці войовничій, ми слуги Твої пісню перемоги, врятовані ж з біди пісні вдячні приносимо, Богородице, а Ти, що маєш силу переможну, від усяких бід визволяй нас, щоб виголошувати Тобі Радуйся, Мати Божа, Діво Пренепорочна

Зверталися до цього жанру також патріарх Сергій (VII ст), Георгій Пісід (VI—VII ст) В українців популярні А Ісусові Найсолодшому, Успінню Богородиці, Миколі Чудотворцю, Св Варварі (ймовірний автор останнього — Іоасаф Кроковський) А присвячувався також давньоукраїнським духовним подвижникам, наприклад Преподобному Феодосію Печерському, про що йдеться у Повісті минулих літ, а також Борису і Глібу Відомі видання А 1525 (білоруський друкар Франциск Скорина), 1625, 1629, 1636, 1654, 1697, 1716, у 1697 Лаврентій Крщонович видав у Чернігові «Треакафісний молитвослов»

Акваре́ль *(франц aquarelle, від лат aqua вода)* — короткі, фрагментарні літературні твори (шкіц, образок, етюд), в яких безпосереднє враження передається тонкими ліризованими пластично-зоровими образами, названі за асоціацією з технікою живопису Улюблений жанр ранніх модерністів До нього зверталися як прозаїки («На камені», «Гірські акварелі» М Коцюбинського), так і поети

Дивлюсь на бухту я де хінські човнвітрила
рухаються крізь туман м'яко
і в оксамиті спокійного безхвилля
окреслюється світ (М Семенко)

Аки́н *(тюрк)* — поет-імпровізатор у середньоазійських народів (зокрема, казахів, киргизів та хакасів), виконавець власних творів під акомпанемент домбри, учасник популярних пісенних агонів (айтисів), під час яких розігруються елементи ліроепічної драми А мусить бути водночас і дотепним віршувальником, і композитором-мелодистом, і неперевершеним співцем, здатним майстерно переосмислювати етнічно забарвлені традиційні мотиви народної словесності, мати артистичне мовлення, міміку, жести, вміти вчасно і точно подавати відповідь-експромт на виклик публіки чи свого суперника Першим відомим казахським А вважається Бухар-Жірау Калкаманов (кінець XVII—XVIII ст) Його досвід перейняли Н Байганин, І Байзаков, Шашубай та ін

Акмеї́зм *(грец aktē вершина)* — модерністська течія у російському мистецтві (К Коровін, Б Кустодієв, І Стравінський, А Лядов та ін), яка заперечувала абстрактні форми, орієнтувалася на пріоритети філіграної майстерності та формально-раціональні прийоми зображення Стильова тенденція в російській поезії срібного віку виникла в 1912 як один із шляхів модернізму, спроба спростування символізму, схильного до містики, окультизму, теософії, від якого представники А запозичили вільний вірш, витончену метафору тощо Поява А була передбачена статтею «Про прекрасну ясність» М Кузміна («Аполлон» — 1910 — № 4), у якій йшлося про потребу запровадження у мистецтві принципів кларизму Ідею підтримали М Гумільов та С Городецький («Аполлон» — 1913 — № 3) Їхні виступи сприймалися як маніфести цього ідейно-стильового напряму Для А було характерне переорієнтування художньої свідомості із трансцендентної площини на утвердження ясного безпосереднього погляду на довкілля (кларизм), милування конкретними речами, дотримання чуттєвої, предметно-пластичної визначеності образних структур та поетичного мовлення при послабленні просодії, відмові від музично-акустичного ефекту й семантичного натяку символістів (декларувалося «За цей світ, що звучить, має барви і форму, вагу і час, за нашу планету Земля») Обстоювалися визначальність бездоганної форми, стрункої композиції вірша, принадність онтологічних повсякденних рис життя, художнього переживання предметної конкретики, увага зосереджувалася на семантичному навантаженні слова, підтримувалися пріоритети іменника над дієсловом та прикметником, насичення розмовною інтонацією запозиченого від символістів дольника та верлібру Прагнення оздоровити людину цивілізації шляхом пробудження в ній активної природної волі, первісних, «чистих» інстинктів, виведення її за межі механістичних стандартів утилітарного суспільства давало підстави називати течію, яка обстоювала такі принципи, адамізмом (за іменем біблійного Адама), сполучуваним із мотивами африканської екзотики та культом сильної, героїчної людини — мореплавця, мисливця, першопрохідця, особи сковородинсько-гоголівської традиції, з безпосереднім еротизмом Естетичними засадами акмеїстів були самодостатність поетичного слова та відповідне функціонування його у середовищі культури Вони вимагали визнавати життя без жодних правок, таким, як воно є За поетом визнавався статус не пророка, а ремісника, що не суперечить визначенням Арістотеля Основні настанови зводилися до розвитку елітарної лірики, в центрі якої — неперевершений герой у його духовних та історичних проекціях А репрезентувало угруповання на чолі з М Гумільовим (Анна Ахматова, М Кузмін, О Мандельштам, М Зенкевич, В Нарбут, С Городецький, Ольга Кузміна-Караваєва, Г Іванов, М Лозинський, Г Адамович, Ірина Одоєвцева, М Оцуп, Б Садовський, Л Столица та ін), що сформувало структуровану поетичну студію «Цех поетів», очолювану М Гумільовим, виступало на сторінках журналу «Аполлон» (1908—17), де, зокрема, друкувалися їхні маніфести, «Гиперборей» (1912—13), «Новий Гіперборей» (1921), альманахів «Дракон» (1921), «Цех поетів» (1922) Естетизм, поєднаний з екзотикою, побутував у доробку М Гумільова, вічні мотиви були визначальними для ранньої поезії Анни Ахматової, семантичне ущільнення було притаманне ліриці О Мандельштама, схильного синтезувати міф, культурологію, сучасність В Нарбут тонко змальовував український побут з мальовничою керамікою А вдалося поєднати тенденції неокласицизму та неоромантизму, творчо переосмислити досвід міфотворення, античної доби, Ренесансу, російської поезії золотого віку (О Пушкін, Є Баратинський, М Лермонтов, Ф Тютчев та ін) У 20-ті XX ст угруповання припинило існування (М Гумільов був розстріляний чекістами в 1921, у 30-ті XX ст репресований О Мандельштам, складні часи пережили Анна Ахматова, М Зенкевич, емігрували Ольга Кузміна-Караваєва, Г Іванов, Г Адамович, Ірина Одоєвцева) Лише С Городецький до кінця життя дотримувався акмеїстської естетики Суперечливою була критична рецепція А якщо О Блок, В Шкловський заперечували оригінальність його дискурсу, то В Жирмунський знаходив у ньому нова-

торські риси А залишився в історії російської літератури стилем, котрий визначав пріоритети розвитку модернізму першого десятиліття XX ст, про що йдеться у виданні «Книга про акмеїзм» (2000) О Лекманова Явищу А присвячена також серія праць «Нотатки про акмеїзм» (1974—83) Р Тіменчика, «Акмеїзм світорозуміння і поетика» (2001), «Художній зміст і еволюція систем» (2001) І Смирнова, «Досвід акмеїзму (Акмеїстичний складник сучасної російської поезії)» (2004) Тетяни Пахарєвої Цього стилю в українському письменстві не було, хоча творчість М Гумільова, Анни Ахматової та ін викликала інтерес в українських поетів, зокрема у представників «Празької школи»

Аколутети́чне обґрунтува́ння (*англ acoluthetis reason, від лат acolouthia наслідування*) — з'ясування взаємин між Я та іншим, коли внутрішній поклик, зумовлений внутрішньою потребою, відповідає суб'єктивно суголосному заклику іншого, поняття сучасного англійського філософа і теолога Р Шарлемана («Причина наслідування христологія та екстатичне Я», 1991) Так, на пропозицію Ісуса Христа «Ходіть за мною!» відповіло чимало людей, відчувши в ній голос власного суб'єктивного Я, можливість здійснити свою волю, стати тим, ким кожен уже потенційно є Індивід віднаходить в іншому власну особистість, іманентне Я, а не Його, Її чи Тебе Хоч дослідник розглядав цю проблему, порушуючи межі теології та філософії, ці дисципліни не мають однозначного зв'язку з А о, стаючи символом буття та Бога А о було відоме художній практиці як мімезис в арістотелівському та платонівському вченнях, адже поза комунікативними стосунками Я письменника та іншого (ліричний чи епічний герой, персонаж, наратор, читач) література неможлива

«Ако́рди. Антоло́гія української лірики від сме́рті Шевче́нка» — сукупне видання поезії другої половини XIX ст, упорядковане І Франком за допомогою М Грушевського та художника І Труша, тиражоване Українсько-руською видавничою спілкою (Львів, 1903), проілюстроване роботами Ю Панькевича Засвідчувало єдність національного літературного процесу, його жанрово-стильову різноманітність У ньому були вміщені твори Ю Федьковича, Л Глібова, С Руданського, В Самійленка, П Грабовського, Б Грінченка, І Франка, Уляни Кравченко, О Маковея та ін, представників раннього модернізму — Лесі Українки, М Вороного, Б Лепкого, П Карманського, В Пачовського, введено низку нових імен — М Кононенко, Одарка Романова, О Козловський, І Петрушевич та ін Антологія перевидана стараннями М Ільницького у видавництві «Веселка» (1992)

Ако́рдна опла́та (*італ accordo узгодженість*) — виплата гонорару за відповідною домовленістю між автором та видавництвом А о може бути винагорода за рецензування рукопису

Акрові́рш, або **Акрости́х** (*грец akros зовнішній, крайній і versus повтор, поворот*), — поетичний твір, у якому початкові літери кожного верса, прочитувані згори вниз, декодують слово чи фразу, присвячену певній особі або події Здебільшого ці букви позначені шрифтом або кольором, формуючи зорову площину, додаткову до словесної, надаючи тексту урочисто-декоративного вигляду А був поширений за античної доби та в період еллінізму завдяки просторовій та формальній невибагливості, зазнав упливу естетики азіанізму, що відображено у «Грецькій антології» Відомі А давньогрецького поета Аратія (І ст до н е), який написав свій твір у формі вівтаря, а також римлянина Еннія (зразки не збереглися), драматурга Плавта, який застосовував А на початку деяких комедій, Асінарія — автора «Комедії ослів», авторів пророцтв Сівілли тощо Був поширений у візантійській і давньоболгарській літературах, зокрема у вигляді абеткового вірша Про його існування у києворуському письменстві відомостей немає В Україні відомий з XVI ст присвята-сентенція у латиномовній «Еклозі» Григорія Чуя-Русина із Самбора (пісні Поллукса та Кастора) Суголосний концепції консептизму та метафізичній поезії, А був популярним у бароковій курйозній поезії, відповідав вимогам дотепності, неузгодженого узгодження, поєднував зорову форму із звуковою «Вінок цнот превелебного у Бозі пана отця Єлисея Плетенецького, архімандрита Київського монастиря Печерського» Олександра Митури Жанр виявився найпопулярнішим у поезії XVII ст, збереглися твори з високим рівнем версифікації приблизно ста авторів Василя Андрієвського, Василя Григоровича-Барського, Івана Буховецького, Івана Вольського, Романа Корецького, Григорія Кривицького, Дмитра Левковського, Івана Мастиборського, Івана Моравського, Василя Пашковського, Івана Пашковського, Василя Тарнавського та ін Значна частина їхніх А поширилась у рукописних збірниках, іноді вводилася до складу богогласників, як-от «Кам'янецький богогласник» Одним з найвідоміших серед цих поетів був Іван Величковський, який не лише писав А, що вказувало на високу поетичну культуру, а й здійснював відповідні теоретичні узагальнення (збірка «Млек[о] от овцы пастыр[у] належноє», 1699) Беручи за приклад ім'я Матері Божої — Марія, він наводив чотири способи читання А як з лівого краю вірша, так і в його середині, вказував на відмінність цього жанру у давньоукраїнській поезії від латинської, бо «у них лѣтеры не виражают слов»

> **М**ыслѣте, мысль имѣйте, но не мощно знати,
> **А**з, Дѣва како могох Господа зачати
> **Рци** токмо со вѣрою, всяк христьянине,
> **У**же вся свѣдый Боже, ты вѣси едине,
> **А**з, чиста єдина, Дѣва ношу Сына

А стали предметом наукового аналізу у барокових поетиках Так, М Довгалевський («Поетика Сад поетичний, вирощений задля збирання квітів і плодів віршового і прозового слова [ ]», 1736) не лише наводить приклади дванадцятискладових та тринадцятискладових А, присвячених імператриці Анні (Анні-Августі), а й дає поради віршувальникам, наголошує на специфіці польської та української (слов'янської) версифікації Крім того, він пропонує складніші різновиди жанру, як-от кефалономастичний вірш Велика кількість барокових А опублікована у виданнях «Угроруські народні вірші» (1902) В Гнатюка, «Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси» (1934) Ю Яворського, «Давній український гумор і сатира» (1959), «Аполлонова лютня Київські поети XVII—XVIII ст» (1982), «Українська література XVII ст» (1987), «Величковський І Твори» (1971) та ін А був предметом вивчення І Франка («Карпаторуське письменство XVII—

XVIII вв.»), М. Возняка («З культурного життя і часу постання деяких пісень», 1912), С. Щеглова («Богогласник. Історико-літературне дослідження», 1918), Вал. Шевчука (стаття «Невідомі вірші з київських рукописів XVIII ст.»), М. Сороки («Зорова поезія в українській літературі кінця XVI—XVIII ст.», 1997) та ін. У XIX ст. чимало оригінальних А. написав Л. Глібов: «Кому привіт?», «Хто баба?», «Хто брат і сестра?», «Хто вони?» тощо. Приклад новітнього А. — сонет «Буря» А. Казки:

Хуртовина скажена в'ється в полі.
Аж свище вітер. Вже нема доріг.
Й провідний дзвін ніхто б учуть не зміг,
Жадання повний вдома буть, — ніколи!
Инакше, як до хаоса сваволи,
Вести не може божевільний сніг.
Елегій чарівних та знання любих втіх
Уже не знати нам у сніговім околі.
Кривавий розіп'явсь над світом смог,
Розпуста з голодом ведуть танок...
А нам?.. Чи жде нас де краси країна?
І глас роздавсь, мов великодній дзвін:
«Надії промінь я — не труп, не тінь,
А край краси і правди — Україна!»

Інколи аналогічну функцію у вірші, названому Іваном Величковським «пресікаємий», виконують кінцеві літери (телевірш) або внутрішні (мезовірш):

Мног**А**я із не **С**ущых **С**озда сеи тво**Р**ен**ІА**
Да**ДІ**м **Х**е**Р**ув**И**м**С**ькую **Т**ому пѣ**С**нь х**ВА**леніа.
[МА]ю **М**иру дати **Р**адость **І** со**Д**ѣло**ВА**ти
сл**А**дость.

Із підкреслених літер складаються слова: МАРІА ДІВА МАРІА. Такий вірш ще називається акромонограмою. О. Квятковський вживає цей термін у значенні зіткнення (анадиплосис). Відома також синкретична форма — акромезовірш, яку Вергілій використав у творі, присвяченому Цицерону. Зрідка такі «гібридні» різновиди трапляються і в сучасній версифікації: АТАінший (псевдонім А. Ткаченка) випробував структуру надускладненого акромезополісонета «Сон? — ет!», у якому закодовано думку про безмежні можливості вишуканих віршованих форм. У кримськотатарській поезії А. відомий під назвою «мувашшак»; до нього в XX ст. зверталися Ю. Теміркай, Ю. Кандим. Специфіка А. розкрита у роботі «Образ слова. Історія візуальної поезії» (1989) польського дослідника П. Рибсона.

Акромонограма *(грец. akros: зовнішній, крайній, monos: один, єдиний, gramma: риска, літера, написання)* — див.: **Акровірш, Зіткнення.**

Акронім *(грец. akros: зовнішній, крайній і onyma: ім'я)* — різновид абревіатури, свідоме уподібнення складноскорочених слів до імен античних богів, сакралізованих назв тощо, наприклад назва літературного об'єднання у 20-ті XX ст. МАРС, яка викликає асоціацію з іменем давньоримського бога війни, МУР — із міцною стіною тощо. Здебільшого смислове значення таких А. не збігається із семантикою схожих за звучанням слів: АМУР — Автоматична Машина Управління і Регулювання.

Аксесуар *(франц. accessoire, букв.: допоміжний, другорядний)* — у театральній справі — сукупність дрібних предметів бутафорії або реквізиту, що вважаються другорядними деталями оформлення спектаклю. У малярстві, письменстві — допоміжні деталі художнього зображення.

Аксіологія *(грец. axios: цінний і logos: слово, вчення)* — наука про цінності, їх генезу та структуру, співвідношення з фактами, оцінками, пізнанням. Хоча уявлення про загальнолюдські неперебутні цінності у значенні блага існувало в античну добу, їх теоретичне осмислення відбулось у XVIII ст. на підставі критичного перегляду традиційної етики та під впливом поглядів І. Канта, викладених, зокрема, у «Критиці здатності судження». Термін належить П. Лапі, хоч вважається також, що його запровадив Е. Гартман. Концепція А., обґрунтована Р.-Г. Лотце (1870), суголосна тенденціям «філософії життя», поширилася на гуманітарні науки та художню літературу. Спростовуючи раціоналістську інерцію тогочасної аналітичної свідомості, він, як і І. Кант, був схильний протиставляти мораль (свободу) природі (необхідності), ототожнював буття з існуванням, вивищуючи значущість, якою наділені цінності, над буттям, якого вони позбавлені, акцентуючи на їх спрямованості на волю, окреслену перед ними мету. Він наголошував на особливому способі буття, що повинно бути, але реально не існує. Цей принцип неокантіанці проголосили специфічною ціннісною онтологією. Невдовзі В. Віндельбанд розглядав проблему цінностей в аспекті дискурсу філософії культури, вважаючи, що предметом пізнання є не дійсність, а вироблені людьми правила задля вищих, понадчасових, позаісторичних критеріїв істини, добра і краси. Ці феномени, зорієнтовані на іманентне самоздійснення, далекі від утилітарного інтересу, втілюють ідеал, носієм якого поставав трансцендентний творчий суб'єкт. Усвідомлення чинників А. випливало з розуміння унікальності, неповторності одиничного. Остаточно не розв'язана бінарна опозиція «закони природи — цінності культури» спонукала В. Віндельбанда спростувати традиційні уявлення про закономірність історичного процесу, про виведення особливого та одиничного із загального, розмаїття — із єдності тощо, оскільки в будь-якому явищі приховано залишок недопізнаного, недомовленого чи недовизначеного. Такі міркування відповідали ідейно-естетичним пошукам раннього модернізму, передусім стильовій течії символізму. А. як підвалину справжнього знання та морального кодексу розглядав Г. Ріккерт — представник баденської школи неокантіанства. Співвідносячи одиничні явища з цінностями як величинами індивідуальних відмінностей, проявами істотного та унікального у безмежній різноманітності довкілля, він визначив шість основних надемпіричних ціннісних категорій — істина, краса, позаособистісна й особистісна святість, моральність, щастя. Маючи надіндивідуальні риси, будучи трансцендентними і щодо буття, і щодо суб'єкта пізнання, вони становили принцип, що передбачав тривке унормування онтологічних засновків. Проте цінності тоді стають еталонними, коли сприймаються як сенс людського існування. Г. Ріккерт (прихильник філософської антропології) обстоював думку, що у світі, який постає внаслідок креативних функцій свідомості, існують не загальні ознаки, предмети, властивості, а індивідуальні, що вартості визначають незалежний від суб'єкта, споконвічний світ, що тільки теоретична людина здатна до філософствування на противагу цілісній людині з її переживаннями та емоціями, тому

не сприймав ні «філософії життя», ні екзистенціалізму. Його концепція викликала полеміку, зумовлену потребою реабілітації почуття як джерела цінностей. М. Шелер — послідовник Е. Гуссерля, не відкидаючи волі, будував свою філософію культури на підвалинах «філософії життя» і наголошував, що осягнення етичних чуттів базується на любові та ненависті. Він доводив, що апріорна структура А., попри її видиму можливість, залежить не від телеологічної, спланованої діяльності, а від емпірично насиченої. Водночас він відмежовував емпіричного індивіда від особистості (достеменного носія цінностей) з її інтенційним переживанням, що мало не психічні, а космічні ознаки. Вищою цінністю проголошувалася ідея Бога, а любов до Нього — досконалою формою любові. М. Шелер був схильний до розбудови ієрархічної структури А., де плинні цінності, безпосередньо пов'язані з матеріальними благами та миттєвими задоволеннями, поступалися перед вічними, неподільними, зафіксованими категорією прекрасного. Основою всіх цінностей вважалася вища цінність святого, божественної особистості, безмежного людського духу. Таке розуміння А. зумовлювало трагічність світобачення М. Шелера, потрактовану не так в етичному сенсі, як у значенні історичного феномену універсальності, присутньої в довкіллі завдяки співвіднесеності із цінностями, реалізованими у мінливому часі. Отже, суб'єкт, перебуваючи у силовому полі протилежностей, приречений на вибір або вітального, або духовного змісту, повинен був віднайти себе у Духові, що сприяє об'єктивному, неупередженому освоєнню світу в його іманентності. Йдеться про загальнолюдські, онтологічні (любов, свобода, віра тощо) та локальні універсалії, а також зумовлені ситуативними потребами (родинні стосунки, декоративні вироби, стильові вподобання та ін.). До проблем А. зверталися багато мислителів — Ф. Ніцше, М. Вебер, В. Дільтей, О. Шпенглер, А. Тойнбі, П. Сорокін, З. Фройд, М. Бахтін, А. Камю та ін. Уявлення про цінності було відмінним в різних соціумах, у різні періоди. Так, в античну добу панував культ краси, пропорції, симетрії, сили; в середньовіччі серед цінностей домінували божественна Трійця, духовний подвиг; в період Ренесансу — багатство, сила, здоров'я, краса, проникливий розум, світла пам'ять, воля; в часи Просвітництва — розум, моральні чесноти; позитивізм акцентував на об'єктивності, доцільності, утилітаризмі, схемі; модернізм зосереджувався на інтуїції, волі до влади, артистизмі; постмодернізм тяжіє до хаосу, деієрархізації цінностей. Художня практика неможлива поза А., адже продукує вічні цінності, здатні єднати людей «всепроникною та зорієнтованою "надідеєю"» (Т. Манн), одуховнювати їх, залучаючи до прекрасного. Цінність як «щось всепроникне, те, що визначає сенс й усього світу, і кожної особистості, і кожного вчинку» (М. Лоський) — стрижнева для літературного процесу, постійно виявляє себе через різні школи, угруповання, стильові тенденції та напрями, в яких універсальні концепти поєднуються з локальними й індивідуальними. В українському літературознавстві проблема А. висвітлювалась у працях В. Василенка («Цінність і оцінка», 1964), Р. Гром'яка («Естетика і критика», 1975) та ін. Постмодернізм її не визнає, оскільки вона стосується метафізичної традиції, логоцентричних структур.

Аксіóма *(грец. axiōma: значуще, прийнятне положення)* — істинне судження, самодостатнє твердження, що не викликає сумнівів. Застосовується при дедуктивній побудові замкнутої теорії, сприймається без доведень як первинне положення, на основі якого формується система інших положень. А. притаманні несуперечливість, необхідна повнота і незалежність. Арістотель застосовував цей термін у значенні важливого начала, для якого характерна і апріорна ясність, і простота; згодом А. трактували як твердження, що не потребує доказів (особливо в геометрії Евкліда), хоч А. постає мінливим, відносним судженням, здатним набувати різних семантичних наповнень залежно від проекцій на нього та відповідної практики. Так, концепція мімезису Платона, звернена безпосередньо до ідей, відкидала принципи наслідування довкілля як своєрідної їх «тіні», натомість міметична концепція Арістотеля орієнтувала на відтворення природи. Обираючи одну з них за А., митці розбудовували відмінні художні моделі, що іноді набували антитетичного напруження. Часто застосовується А. простого категоричного силогізму: якщо стверджуються чи спростовуються властивості низки одиничних складників певної множинності (загального), то ця операція стосується кожного її складника. Так, специфічна структура двостопних чи тристопних розмірів є основою розбудови метричної системи античного та силаботонічного віршування, яке водночас обґрунтовує важливість кожного свого автономного компонента. Ознаки, притаманні всім жанрам певного літературного роду, характерні і для кожного з них зокрема. З огляду на таке тлумачення А. виникає аксіоматичний метод, що виходить із наявності множини висловлень та доведень, котрі послідовно логічно виводяться з первинних істинних, несуперечливих суджень і, в свою чергу, запроваджують нові поняття. Метод апробований передусім у математиці: Д. Гілберт, Г. Фреге, Г. Рузавін та ін. Хоча літературознавство не визначило власного термінологічного статусу А., воно використовує аксіоматичний метод логіки чи математики, як-от у статті «Аксіоми системи віршування» Р. Якобсона, опублікованій у його книзі «Роботи з поетики» (М., 1987).

Акт *(лат actus: дія, від ago: дію)* — викінчена сценічна частина драматичного твору, завершена подією, яка зумовлює наступний розвиток сюжету. Під час вистави А. розмежовуються антрактами, інтермедіями. Еллінській драмі А. не властивий, натомість римлянин Менандр почав ділити комедію на п'ять А. (вистава переривалася трьома танечними виступами). Цей поділ став традицією в давньоримській драматургії, був поновлений вченою комедією Ренесансу, зберігши нормативність донині. Так, поділ п'єс В. Шекспіра на А. було здійснено у XVIII ст. Існують також вистави з меншою кількістю А., як-от в іспанському театрі XVI—XVII ст.; поширені також одноактівки. У XX ст. замість А. почали використовувати епізоди, що було властиво творам Б. Брехта, в яких композиція поділялася на дві частини. У східній драмі А. вважається частиною сценічної вистави, обрамленою появою та зникненням персонажа, вистава може нараховувати від одного до десяти, навіть більше А. Це поняття інколи вживають у значенні викінченого творчого процесу. У наратології А. — один із двох різновидів мотивованих подій або викликана агентом

зміна стану, виражена процесуальним твердженням у формі дії А називають також офіційний документ, протокол, запис

Акта́нт *(англ actant)* — певний тип «синтаксичної позиції», яка не має ані семантичної, ані ідеологічної окресленості або вживається у вигляді абстрактного вираження функціональної сутності персонажа, найабстрактніше поняття структуралізму Термін, запроваджений наратологом А Ж Греймасом («Елементи структурного синтаксису», 1959), обґрунтований ним та Ж Курте («Тлумачний словник теорії мови», 1983) А співвідноситься із функцією Е Сурiо («Дві тисячі драматичних ситуацій», 1950), драматичною персоною В. Проппа («Морфологія казки», 1998), архіперсоною Ю Лотмана А Ж Греймас використовував А для опису глибинних процесів творення сенсу Він обрав модель, що складається із шести А (суб'єкт, об'єкт, відправник, чи донатор, одержувач, чи бенефіціарій, помічник, опонент, або ауксилант) і зв'язків між ними А може посідати кілька окремих позицій упродовж оповіді, вживатися замість поняття «актор», охоплювати різні функції, як-от союзник — противник Суб'єкт здатен виконувати роль відправника, виконавця тощо, мати кілька суперників, як у пригодницькому творі Хоча А стосується базових ролей, він іноді причетний до наратора та нарататора, що є А комунікації, а не нарації А Ж Греймас застосовував своє поняття спочатку для опису міфу, епосу, чарівної казки, потім поширив його на інші оповідні жанри з урахуванням тези про акт комунікації Р Якобсона обдаровувач (донатор) тлумачився як відправник (адресант), а одержувач (бенефіціарій) — як отримувач (адресат)

Акта́нтна моде́ль *(англ actantial model)* — досягнута між актантами структура відношень А м обстоював А Ж Греймас Вона складалась із шести актантів, проаналізованих на прикладі повісті «Мадам Боварі» Г Флобера Суб'єктом у ній постає Емма, об'єктом — щастя, відправником — романтична література, одержувачем — також Емма, помічниками — Леон, Родольф, опонентами — Чарльз, Йонвіл, Родольф, Гоме, Леро Схема А Ж Греймаса адаптувала поняття В Проппа, коли герой означався суб'єктом, пошуковий персонаж — об'єктом, антагоніст (оманливий герой) — суперником, опонентом Вона була обґрунтована у праці «Структурна семантика» (1966) А Ж Греймаса, в якій актанти відтворювали систему цінностей, своєрідну мережу соціальних, етичних, біологічних координат, які визначають людську поведінку, оповідний універсум За спостереженням І Ільїна («Постмодернізм Словник термінів», 2001), хоча А м завдяки своїй простоті, загальнодоступній ясності та зовнішній логічній несуперечливості «стала популярною», її застосування у кожному конкретному випадку аналітичної практики супроводжувалося труднощами, «викликало спротив матеріалу і спонукало до доповнень, переробок, обмовок досить суттєвих, що породжували сумнів у доцільності власне моделі», очевидно, така ситуація актантного «сенсопородження» зумовлена «редукціоністською природою абстрактного мислення» Сучасна А м має дещо спрощений вигляд, її утворюють суб'єкт, об'єкт, відправник та одержувач

Акта́нтна роль *(англ actantial role)* — формальна позиція актанта впродовж його наративної траєкторії, набута ним під час розгортання оповіді Наприклад, суб'єкт, сприйнятий за відправника, може рухатися за осями бажання, здатності, знання, обов'язку, впізнаватися та винагороджуватися Кожна з таких ролей відносно автономна, тому не може бути здійснена кількома різними акторами, вважається визначальною на рівні глибинної структури, специфікується через низку аналогічних ролей Вони наводяться, зокрема, у «Структурній семантиці» (1966) А Ж Греймаса у вигляді двох актантних моделей — класичної та «марксистської» Перша вбачає роль суб'єкта у філософії, об'єкта — у світові, відправника — у Богові, отримувача — у людстві, суперника — у матері, помічника — у духові Друга трактує суб'єкт як людину, об'єкт — як безкласове суспільство, відправника — як історію, отримувача — як людство, суперника — як «буржуазію», помічника — як «робітництво» На цій основі розбудовуються «класичний» та «марксистський» міфи

Активі́зм *(нім Aktivisus діяльність)*, або **«Aktionkréis» («Акціóн гуртóк»)**, — авангардистський літературний напрям початку XX ст у німецькому експресіонізмі, пов'язаний з часописом «Aktion» (Берлін, 1911), редактором якого був Ф Премферт Основу А утворювала богемна група, створена в 1907, яка протестувала проти практики кліщування міметичних стандартів у мистецтві, передчувала світову катастрофу (катастрофізм) Групу ототожнювали з «лівим» крилом експресіонізму, представники якого (Ф Премферт, К Гіллер, Л Рубінер, Р Шиккель, Г Гайм, І Голль, Г Бенн та ін) наполягали на посиленій заангажованості літератури, на активному її втручанні в життя Ультрареволюціоністські настрої А змінилися прихильністю до соціалістичної доктрини З 1915 А набув виразно політичного забарвлення, а з 1920 — прокомуністичного спрямування, не втративши письменницького колективу Б Брехта, Т Манна, Й Бехера, В Гезенклевера, Е Толлера та ін Твори деяких з них, зокрема «Убивці в опері сидять» В Гезенклевера, «Ліси», «Ночі» Е Толлера, «Залізні сонети» Й Вінклера, переклав (1925) українською мовою О Бургардт У чеському письменстві тенденцій А дотримувався В Матеус, в українському — почасти Лесь Курбас, М Куліш, М Бажан

Активі́сти *(угор aktivistak)* — угорська авангардистська група (1915) при журналі «Дія» («Тетт»), сформована письменником та малярем Л Кашшаком, до якої входили поет А Ком'ят, прозаїк Й Лендел, мистецтвознавець Я Маца А схилялися до естетики експресіонізму, пропагованої німецьким активізмом, водночас поширювали ідеї інших, передусім лівих стильових напрямів авангардизму, хоч не всіх підтримували У програмі групи (1916) обстоювалася потреба зв'язку з прогресивними рухами у політиці та мистецтві, свобода від канонів та «ізмів», зокрема й італійського футуризму, увага до життя, міленарні (спрямовані у майбутнє) настрої Журнал «Дія» був заборонений владою, тому А почали видавати ідентичний йому часопис під назвою «Сьогодні» («Ма», 1916—21), до групи приєдналися Й Реваї, Ш Барт, М Кахан та ін Жовтневий переворот 1917 зумовив розкол А Частина групи взяла участь у створенні угорської компартії та об'єдналася навколо журналу «Інтернаціонал», який обслуговував партійні інтереси Більшість А залишилася з

Л Кашшаком, який обґрунтовував концепцію колективного індивіда, перейнятого думками та пристрастями людства, жагою космічного універсуму, заперечував принцип партійності, з приводу чого спалахнула полеміка з Б Куном Це зумовило репресивне закриття журналу (1919) А емігрували до Австрії (Відень), налагодивши творчі контакти з тамтешніми письменниками — Т Дері, Д Ієшем, А Йожефом У Відні продовжував видаватися іхній журнал А цікавилися дадаізмом сюрреалізмом, конструктивізмом Повернувшись на батьківщину (1926), Л Кашшак заснував журнал «Документум» для поширення настанов сюрреалізму, який проіснував півроку Він намагався поновити ідеі А як до початку Другоі світовоі війни, так і після неі, почав редагувати журнал «Сучасник» («Кортарш» 1947—48), який при комуністичному режимі опинився під забороною

Акти́вна ле́ксика (*лат activus діяльний і грец lexikos словесний*) — запас слів, який письменник постійно використовує у своіх творах, іх частотність, що вказує не лише на кількісні особливості, а й на якісну своєрідність і стильову характеристику авторського мовлення Те саме, що й активний словник Для визначення А л використовують лінгвочастотні методи, а результати лінгвістичних досліджень фіксуються у частотних словниках

Акти́вний романти́зм — див **Рома́нтика віталізму.**

Акти́вний словни́к — див **Акти́вна ле́ксика.**

Акто́р (*лат actor виконавець*) — виконавець ролей драматичного твору (артист), оперних, балетних, естрадних вистав та кінострічок У давньогрецькому театрі А водночас був його керівником та автором трагедіі Першим еллінським А, який виконував свою роль поза хором, вважається Терсій В Україні акторське мистецтво започатковувалося у XV ст У XVIII ст відбулося розмежування характерних та нехарактерних ролей, які виконувалися А в комедіях, міщанських драмах, мелодрамах У сучасній наратологіі «А » (актор) — специфічне поняття, «абстрактний конструкт», який вказує на функцію розповіді, наділену градаційними ступенями абстрагованості, на інстанцію різнорівневоі художньоі комунікаціі, починаючи з маніфестаціі, де визначається статус персонажа (індивідуалізація, трансформація тощо) або одушевлених предметів (казкові, фантастичні мотиви, архетип землі у творах Ольги Кобилянськоі, М Коцюбинського, Г Косинки, О Довженка, У Самчука, М Стельмаха та ін) Таким видається верхній рівень нараціі На дискурсивному, нижньому рівні домінує функція оповідача, яку може виконувати автор, вдаючись до прийому маски, сюжетноі інтриги, реплік, оцінних епізодів тощо, або його двійник, наратор на зразок Рудого Панька з «Вечорів на хуторі коло Диканьки» М Гоголя Глибинний рівень А стосується імпліцитних структур, пов'язаний із процесом сенсонародження (актант) Головна ознака А — вторинність у системі оповіді А Ж Греймас («Структурна семантика», 1966) розмежовує поняття А та актанта Коли А вводиться у середину оповіді, реалізує іі через своє мовлення, то актант, охоплюючи «класи» А, встановлюється через весь корпус оповіді, втілює свою структуру в окремому жанрі, наділяється «металінгвістичним статусом» щодо А Йому не випадає бути головним чи другорядним, позитивним чи негативним У тексті А може виражатися як антропоморфна істота, а також як килим, що літає, дерево, що розмовляє, символ на зразок Любові чи Долі, може втілювати в собі одиничне явище або сумарне, наприклад колектив, натовп тощо Водночас один А може репрезентувати кілька актантів, і навпаки Якщо йдеться про власне акторіальний наративний тип, то письменник всіма засобами вказує на обмеженість зображення та оповідноі перспективи, стимулює бачення подій з іншоі позиціі, ніж та, що зумовлена поверховим перебігом композиційних перипетій, застосовує мінливу інтерпретацію подій, форму оповідання в оповіданні, надає надзвичайних повноважень наратору тощо, як у романі «Місто» В Підмогильного Цей тип разом з аукторіальним та нейтральним є основою базових типів Дж Лінтвельта Коли персонаж відрізняється від А, це зумовлено вимогами наратологіі, яка відмежовує його і від наратора, добре обізнаного з фіналом історіі Абстрактне вираження діі, зведене до стану іі репрезентанта і «контролера», вважається об'єктом оповіді Натомість конкретний персонаж, будучи водночас і суб'єктом, і об'єктом оповіді, не виконує безпосередньо дію, а втілює в собі функцію діі, представляє конкретний вияв цієі діі (Варнак з однойменноі повісті Т Шевченка)

«Акто́р» — створений В Шестопаловим (1987) експериментальний театр у Києві (з 1994 — державний), на сцені якого, крім п'єс Ф Дюрренматта («Граємо Стріндберга»), Т Вільямса («Крик»), О Галіна («Чеське фото»), В Оркова («Пригоди в лісі»), ставилася також «Стіна» Ю Щербака Лауреат різних фестивалів та премій, відомий також у Канаді після гастролей в Оттаві, Торонто, Единбурзі

Акто́р-дубле́р (*франц actor виконавець і doubler подвоювати*) — актор, який замінює у спектаклі (кінофільмі) виконавця основноі ролі, а також той, хто повторює слова героя за сценою В оперному мистецтві — співак-виконавець співочої партіі замість драматичного актора

Акто́ріальний нарати́вний тип — див **Акто́р.**

Актуаліза́ція (*нім Aktualisierung, англ actualization, foregrounding, франц actualisation, від лат actualis дійсний, справжній*) — реалізація внутрішніх можливостей художнього мовлення відповідно до мети мовленнєвоі ситуаціі, суголосноі з призначенням літератури як мистецтва, що супроводжується особливим використанням зображально-виражальних засобів у міметичному або одивненому аспекті А пожвавлює сюжетні колізіі з несподіваними поворотами, урізноманітнює типи мовлення (співвідношення прямоі і непрямоі мови, оповідь від першоі особи тощо), індивідуальні тропи, інструментування, пароназію, різні випадки іроніі, дотепноі словесноі гри, перифрази А співвідноситься з автоматизацією або, за міркуваннями Л Щерби, постає в «обґрунтованих відступах» від мовних нормативів, спричинює семантичне переінакшення мовних елементів у художньому тексті Особливого значення А як протилежній автоматизму надавали представники російського ОПОЯЗу, звертаючись до свіжоі метафори, симфори, побудованого на звукописі перифрастичного слововживання, приклади чого віднаходять у фольклорі загадки з еротичним змістом, скоромовки, замовляння тощо На теренах рецептивноі естетики А стосу-

ється оживлення, увиразнення деталі, епізоду літературного твору читачем, схильним до перетворення фрагмента в розгорнуту картину. За Р. Інгарденом, А. — один із способів об'єктивації та конкретизації художнього зображення, що не спирається на фантазійне уявлення, а запрограмований наявними у тексті натяками, наприклад функція резонатора у повісті «Valse melancholique» Ольги Кобилянської чи метафора *сонячні кларнети* у ліриці П. Тичини. Іноді оновлення лексики, введення нових персонажів у відомий архаїчний твір може призвести до появи іншого тексту. А. в театральному мистецтві вживається на позначення використання зображально-виражальних засобів при інтерпретації п'єси або під час пристосування класичного твору до сучасної рецепції, на зразок комедії «За двома зайцями» М. Старицького.

Актуа́льне членува́ння ре́чення (*лат. actualis: дійсний, справжній*) — у мовознавстві — теорія структурування речень на комунікативному рівні залежно від напряму спілкування та мети повідомлення. За цією теорією, речення розмежовується на два складники — тему (відома інформація, що є основою наступного розгортання думки) і рему (нове семантичне ядро, що містить основний зміст висловлення). Висловлення, а не речення, вважається основною комунікативною одиницею мовленнєвого процесу, тому А. ч. р. непрямо пов'язане із синтаксичними моделями. Поняття запровадив чеський дослідник мови В. Матезіус. Ф. Фортунатов пояснював склад речення з позиції психології, виокремлюючи в ньому психологічні присудок та підмет. П. Адамець класифікував типи речень на підставі закладеного в них актуального повідомлення як цілісну інформацію (*«Заповнення випорожнених ніш української культури завжди було справою національного письменства»*) або часткову (В. Сосюра: *«Любіть Україну, як сонце любіть, / Як вітер, і трави, і води»*). Перша частина цих речень (*«заповнення випорожнених ніш української культури»* та *«любіть Україну»*) є темою, а друга — ремою.

Актуа́льність тво́ру (*лат. actualis: діяльний*) — злободенність, надзвичайна важливість твору за порушеними питаннями, які потребують нагального розв'язання. Вагомість окреслених у ньому проблем, наповненість фактичним матеріалом потребує від автора органічного поєднання художнього мовлення з публіцистичним дискурсом з метою зацікавити читача, спонукати його до відповідної думки та дії. Найчастіше А. т. властива статтям, нарисам, інтерв'ю тощо.

«А́кты За́падной Росси́и» (*повна назва: «Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археологическою комиссиею»*) — збірник документів за період 1340—1659, які стосувалися історії України, Білорусі та Литви, виданий у Петербурзі в 1846—53, у 5 т.

«А́кты Ю́жной и За́падной Росси́и» (*повна назва: «Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археографическою комиссиею»*) — збірник грамот києворуських та литовських князів, документів про національно-визвольну війну 1648—54, текстів полемічної літератури (Іван Вишенський та ін.), творів і листів Ісаї Копинського, Мелетія Смотрицького, Петра Могили тощо, фактів про діяльність братських шкіл. Впродовж 1863—92 з'явилося у Петербурзі 15 томів: I—IX, XII—XIII редагував М. Костомаров, X, XI, XIV, XV — Г. Карпов. Має велике значення для історичної пам'яті, для осмислення іманентних ознак української нації, її культури та літератури.

Акультура́ція літерату́ри — процес віднаходження оптимального комунікативного поля відмінних національних письменств, в якому вільно циркулюють ідеї, стилі, мотиви тощо, засвоюються художні матриці однієї етногрупи іншою, витворюючи якісно інше літературне явище. А. л. протилежна процесу асиміляції. Термін запозичений із практики американських культурологів XIX ст., які досліджували трансформацію європейської культури американськими індіанцями.

Аку́стика (*грец. akustikos: слуховий*) — хвильова природа звуку, вібраційних предметів, вивчається фізикою. Термін вживаний щодо мовних (фонетичних) процесів, означає структуру звукового сигналу, специфіку звукоутворення (артикуляції) і сприймання, вироблення системи їх автоматичного синтезу та розпізнавання. Звукотворчий процес актуалізує систему акустичних резонаторів, проявних при посиленні (формант) та притлумленні (антиформант) звукових складників, спричинює акустичні відмінності окремих фонем. Проривним звукам властива пауза та дзвінка змичка (відсутність звука взагалі чи тільки голосного) і вибуховий ефект, коли спрацьовує або лише імпульсивне джерело, або імпульсивне джерело у зв'язку з голосним. Основи мовної А. закладені в теорії Г. Гельмгольца, розвинуті в 1941 японськими мовознавцями Ц. Табою та М. Кадзіямою. Великого значення нині набуло її прикладне застосування, зокрема запровадження методів електроакустики (аудіометри, синтезатори тощо), що співіснують поряд із фізіологічними та музичними. Прийоми А. здавен використовуються в усній словесності та в художній літературі, передусім у поезії, наділеній невичерпними можливостями інструментування, схильній до творення шляхетного звукового образу.

Акце́нт (*нім. Akzent, Betonung, англ. accent, stress, франц. accent, польс. akcent, рос. акцент, ударение, від лат. accentus: наголос*) — наголос, фонічне посилення вимови голосного у слові шляхом тривалості артикуляції (видиху), графічно позначається діакритичним знаком (´). Залежно від ритмомелодики мови А. може мати сталі ознаки, бути закріпленим за першим складом, як у німецькій мові, за останнім, як у французькій, за передостаннім, як у польській, чи бути вільним, як в українській. У ній силовий (динамічний) наголос може припадати на будь-який склад, що зумовлюється орфоепічними та граматичними правилами, порушення яких вважається відхиленням від мовного нормативу (Леся Українка: «*Патриція спокій не личить нам*»). Водночас А. може бути рухомим, змінювати своє місце у різних формах того самого слова (В. Симоненко: «*Вростає туге коріння / У зе́млю глевку із ніг*», «*І чую: пульсують соки / У тіло моє з землі*»). Іноді він набуває вигляду омографа, енклітики, проклітики. У деяких мовах (сербській, литовській, китайській) А. визначається не артикуляційною специфікою, а підвищенням тону, тому й називається тонічним (мелічним). Тонічний А. спостерігається і в текстах української пісні, де ритм мелосу спричиняє неузгодженість з А. граматичним,

наприклад «*Кóзак у бóю загинув*» («*Їхав козак на війноньку*»). Особливого значення надають логічному наголосу задля виявлення основного змісту, уточнення зв'язку між головною думкою та ін. складниками дискурсу. Так, у віршованому рядку П. Тичини «*Я єсть народ, якого правди сила / ніким звойована ще не була*» перенесення А. з одного слова на інше спричинює зміни логічного значення судження, нюансування семантичного поля. Логічний наголос увиразнює дискурсивну ситуацію:

— Хто йде? — одхилився раптом один до тину. Голос незнайомий.

Давид мовчки пройшов біля них.

— Хто? Я питаю! — грізно й голосно, і наголос на «я» («Бур'ян» А. Головка).

Неправильно вжитий логічний А. викликає семантичні, іноді — фатальні помилки, засвідчені іронічно-парадоксальною формулою *«Помилувати не можна скарати»*, зміст якої можна визначити як подвійний за допомогою розділового знака (*«Помилувати, не можна скарати»* або *«Помилувати не можна, скарати»*). На таку семантичну амбівалентність А. звернув увагу В. Кандинський, розглядаючи зовні просте речення *«Сьогодні іду я в кіно»*, в якому «крапка переводиться із практично доцільного стану в недоцільний, відтак — алогічний»: *«Сьогодні іду я. В кіно»* та *«Сьогодні іду. Я в кіно»*. Емфатичний А., на противагу фонічному та логічному, вказує на емоційне забарвлення висловлень, впливаючи не на значення, а на інтонацію, часто передається подовженням голосних (інколи — приголосних): *«На причілку дітвора: / Дивіться — журавлі... / І гу-у-си...»* (І. Багряний). Він може набувати особливої виразності завдяки артикульованому наголошенню кожного складу слова, що на письмі передається їх розмежуванням через дефіс: *«Герой, винувато і щасливо блискаючи лінзами, відповідає — Пе-ре-па-дя»* (В. Неборак). А. пов'язується також із просодичною організацією віршових структур (порядок наголосів у версі, стала позиція наголошених складів тощо), з окресленням його ритмічної будови, тому називається ритмічним, застосовується у силабо-тонічному віршуванні з притаманним йому сильним місцем стопи, коли наголошені склади чергуються через строго визначені інтервали (наприклад, для ямба — перші склади, для хорея — другі та ін.), збігаючись із наголосом поетичного мовлення. Ритмічний А. часто застосовується і в тонічній версифікаційній системі, базуючись на ізотонізмі (сумірності та варіативній рівномірності наголосів у віршових рядках). А. у загальновживаному значенні стосується артикуляційних особливостей мовця, який зазнає певних труднощів в освоєнні чужомовної стихії, зумовлених впливом його рідної мови, що, зокрема, змалював у філологічній трагікомедії «Мина Мазайло» М. Куліш, де головний персонаж за допомогою Баранової-Козино безуспішно навчався тонкощам «правільних проізношеній». Проблема А. цікавила філологів здавен, що засвідчують індійські упанішади (VII—XII ст. до н. е.), де вживалося відповідне поняття «свара», або студії піфагорійців (VI—IV ст. до н. е.). Чи не вперше на сподівану наукову основу поставив цю проблему у своїй граматиці (1831) російський мовознавець О. Востоков, трактуючи наголос як самостійний об'єкт вивчення. Його починання підтримали Б. де Куртене, Є. Поліванов. О. Потебня при вивченні просодії української пісні застосував морфологічний критерій в осмисленні А., Ф. де Соссюр вивів закон про відтяжку наголосу у слові, реконструкція слов'янського А. належить В. Дибо та ін. Питаннями А. займається акцентологія. У поліграфії А. — друкарський графічний знак наголосу, що вказує на посилення голосного звука.

Акцéнтний вірш (*лат. accentus: наголос, слово і versus: повтор, поворот*) — тонічний вірш, ритміка якого ґрунтується на відносному врівноваженні кількості наголосів, тобто на однаковій кількості акцентів (від одного до чотирьох) у версі при різній кількості ненаголошених складів у межах віршових рядків та між наголосами в середині цих рядків, динамічніший порівняно з дольником чи тактовиком. Кількість складів у рядку та ненаголошених складів довільна, непередбачувана, найпоширеніші триіктовий та чотириіктовий верси, часто спостерігається їх чергування: чотири — три — чотири — три. Коливання кількості акцентів у версах зумовлене межами ритмічної норми, завдяки якій досягається єдність вірша, воно ритмічно урізноманітнює А. в.:

Моє сéрце прáгне неіснýючих квітів.
Моє сéрце квíтне у бóлях шукáнь.
Я не сáм, я не сáм на світі
Моя бýря у фáрбах світáнь (М. Семенко).

А. в. вважається однією з основних версифікаційних одиниць тонічної системи, завдяки йому посилюється ритмо-інтонаційна динаміка поетичного мовлення, збільшується роль мовних відрізків у наголошеній позиції, пауз тощо. Найстрогіша його організація спостерігається у райошниках із парним римуванням. А. в. запроваджувався символістами («Хвала Сонцю» В'яч. Іванова, «Блакитна панна» М. Вороного), посідав помітне місце у доробку В. Маяковського та ін. футуристів, які полюбляли чотириакцентовий верс. Одним із перших висвітлив специфіку А. в. у праці «Вступ до метрики. Теорія вірша» (Л., 1935) В. Жирмунський.

Акцентолóгія (*лат. accentus: наголос і logos: слово, вчення*) — мовознавча дисципліна, яка вивчає просодичні засоби мови. Поняття вперше вжив у своїй праці «Нарис слов'янської акцентології» (1880) російський лінгвіст Р. Брандт, хоча появу цього терміна передбачав О. Потебня, зокрема, у розвідці «Наголос» (1873; опублікована лише в 1973), присвяченій морфологічним принципам висвітлення акценту. Важливим для розуміння А. вважається закон Фортунатова — Соссюра, відкритий обома вченими незалежно один від одного. За цим законом, перехід наголосу із закінчення на основу зумовлений давньою відмінністю в типі наголосу, пов'язаною зі складовим і нескладовим характером сонантів (*бородá — бóроду*). А. вивчає наголос у різних аспектах — описовому (фонетичні, фонологічні, граничні особливості просодії), теоретичному (системні відношення просодичних засобів та їхніх функцій), історичному (історія наголосу у певній мові), порівняльно-історичному (історія наголосу у групі споріднених мов). Накопичені А. знання впливають на літературознавчі студії, передусім ті, що стосуються особливостей поетики. Другий етап осмислення слов'янської А. пов'язують із виданням «Слов'янська акцентуація» (1957) норвезького дослід-

ника Х Станга, яке базувалося на протиставленні трьох акцентних парадигм — баритонової (нерухомий наголос на корені слова чи наявність акутової інтонації), окситованої (нерухомий наголос на закінченні слова) та рухомої Його версію підтвердили й поглибили своїми дослідженнями В Дибо, В Ілліч-Світич, В Колесов та ін, схильні спростовувати закон Фортунатова — Соссюра, бо рухома акцентна парадигма, на їхню думку, сприймається не як наслідок його дії, а як рефлекс індоєвропейської морфологічної динаміки В українському мовознавстві аспекти А привертали увагу І Огієнка, пізніше його спостереження розвинула Зінаїда Веселовська Структурування досліджень, присвячених А, здійснив у фундаментальній монографії «Український літературний наголос (характеристика норми)» (1943, 1947) Л Булаховський Над осмисленням А працювали і працюють мовознавці В Винницький, А Білоштан, М Наконечний, В Скляренко, В Задорожний, І Гальчук та ін, літературознавці, зокрема віршознавці Галина Сидоренко, Наталя Костенко, А Ткаченко та ін

Акцентуáція *(лат accentus наголос)* — система наголосів мови, важлива у віршовій метриці і ритміці, увиразнення фонетичних, морфологічних чи синтаксичних складників поетичного мовлення за допомогою наголосу задля розрізнення омографів (П Тичина *«Співає стежка на город»*), семантичного окреслення певного слова (П Тичина «[ ] *Шепчуть вітру квітки́ / Гей в танок!*»), запобігання відхиленням від метричного нормативу (П Тичина «*Цвіт в моєму се́рці / Ясний цвіт-первоцвіт*») та ін

Акциде́нція *(лат accidentia випадковість)* — дрібні поліграфічні форми для друкування рекламних буклетів, оголошень, книжкових обкладинок і титулів, програмок (книжкової виставки чи творчого вечора певного письменника), грамот, запрошень тощо В А використовують акцидентні і титульні шрифти, фігурні прикраси для досягнення сподіваного естетичного ефекту, не порушуючи стилю відповідної публікації У філософії А — випадкова, минуща, тимчасова, неістотна властивість

Акціона́льний код — див **Код.**

Акціонíзм *(лат actio дія)* — схильність авангардистів до заміни художнього твору звичайним жестом, розіграною виставою, спровокованою подією геппенінг, перформенс, флуксус, мистецтво процесу, а також мистецтво демонстрації Засновниками такої тенденції вважаються теоретик А Кепроу, маляр К Олденбург, композитор Д Кейс Джерела А наявні у практиці футуристів, дадаїстів, сюрреалістів А був втіленням ідеї процесуальної специфіки, переваги креативної спрямованості над власне твором Водночас творчість представників напряму демонструвала ілюзіоністську спробу розчинити мистецтво в довкіллі, остаточно розмити межі між ним та дійсністю

А́кція *(нім Handlung, англ plot, франц action, intrigue, польс akcja, рос акция, действие, від лат actio дія)* — тип цілеспрямованої за дією фабули у художньому творі — епічному, драматичному, кінематографічному тощо, котрий розкривається через конфлікти, перипетії, інтриги, об'єднує експозицію та розв'язку з кульмінацією Часто А збігається з обсягом жанру (новела, оповідання, акт у п'єсі тощо), іноді вживається як елемент (важливий епізод, розділ та ін) складного за будовою твору Своєрідного колориту і сюжетної гостроти А надають випадки часопросторових зміщень змальованої події, жанрових дифузій, спостережені, зокрема, І Франком у драмі «Бондарівна» І Карпенка-Карого, в якій «автор дозволив собі з основою драми, відомою народною піснею, обернутися зовсім свобідно, переніс акцію з кінця XVIII на середину XVII в» У наратології А — низка взаємопов'язаних подій, що рухаються впродовж усієї оповіді, синтагматична організація актів Р Барт називає А також групу функцій, віднесену до певних актантів Наприклад, рух суб'єкта до об'єкта називається А пошуку

«Аламжа́ Мерге́н» — героїчний бурятський епос, присвячений подвигам батира Аламжі Мергена, його боротьбі з чудовиськами — мангатхаями, його загибелі та воскресінню Записаний Ц Жамцарно (1903), опублікований у 1913 Один із варіантів епосу опрацював та надрукував (Улан-Уде, 1936) Х Намсараєв

Аланка́ра *(санскр прикраса, збагачення)* — поетичний прийом в давньоіндійській поезії, норматив риторичних фігур, що означав специфіку літературного твору, зумовлену полісемантичними особливостями мови Тому динаміку санскритської поезії слід розглядати як послідовне осягнення лінгвістичних можливостей образного висловлення Вперше принципи А обґрунтовувалися у трактаті «Бхаратіянатьяшастра» (прибл III—V ст), а також «Кав'яланкара», згодом стали предметом вивчення авторів ранніх поетик — Бхамаги, Дандіна, Убгата (VIII ст), Рудрата (IX ст) та ін, які намагалися подолати непослідовність класифікації А У деяких трактатах нараховувалося кількасот тропів, стилістичних фігур, римування, гри слів тощо Внаслідок копіткої аналітичної роботи було здійснено поділ А на дві основні групи артгаланкара, тобто естетизація семантичного поля, та шабдаланкара — естетизація його звучання До першої групи належали порівняння (упама), метафора (рупака), гіпербола (атишойокті) та ін, до другої — алітерація (анупраса), каламбур (шлеша), повторення складів чи всього слова (ямака) тощо Санскритські теоретики не обмежувалися визначенням А, прагнучи пояснити принципи їх вживання в поетичному тексті На погляд Бхамаги, основою художніх засобів є гіпербола, Вамани (VIII ст) — порівняння, Кунтаки (IX ст) — варкоті, тобто «гнучке мовлення», що поєднує всі А Водночас Дандін відшуковував поміж А найістотніші, найспецифічніші у літературному дискурсі, назвавши їх гунами

Алгебриза́ція *(англ algebrization, від араб al-g'abr відновлення /розрізнених частин/)* — автоматизація сприйняття, передбачає автономію перцептивних процесів, на противагу одивненню Поняття наратології

«Алгузіа́ні» — поема грузинською мовою про подвиги черкеського й осетинського царя Алгузона (VIII ст), написана шістнадцятискладником із частими порушеннями розміру На неї вплинула поема «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі «А», на думку дослідника цього твору М Лопатинського, була створена, очевидно, в 1400—53

Алегоре́за *(грец allēgoria іномовлення)* — двоплановий метод тлумачення неоднозначних знако-

вих систем (передусім — алегорій), який ґрунтується на фіксуванні безпосередньо даного, дослівного значення, на підставі якого віднаходиться глибинний, прихований, але істотний сенс А. застосовують щодо систем різних рівнів — від окремого слова до розгалужених нараційно-фабульних структур, іконічних знаків чи природних явищ А, апробована в античну добу та середньовіччя (алегоричні і морально-дидактичні твори), викликала постійний інтерес і в представників бароко, Просвітництва, романтизму, модернізму

Алегоризм *(грец allēgoria. інакомовлення)* — визначальна ознака певної стильової тенденції чи напряму, що використовує алегорію, як-от бароко

Алегоричний епос *(грец. allos іншиий і agoreuo· кажу і epos розповідь)* — різновид середньовічної латиномовної літератури і народної словесності, особливістю якого було застосування абстрактних понять у конкретних художніх образах Передусім пов'язувався з екзегетикою, із тлумаченням Св Письма, спирався на традицію античних авторів Найпопулярнішою була «Психомахія» (IV—V ст) Пруденція, у якій ішлося про змагання Пороків та Чеснот Інтерес до А е посилився у XII ст, коли поширилися космогонічні поеми «Про всесвіт, або Космографія» Бернара Сильвестра, «Проти Клавдія» Алана Лілльського Улюбленими народними текстами були версії Артурівського циклу Зазвичай у них зображувався пересічний індивід, за душу якого боролися добрі та лихі сили Особливу популярність мав «Роман про Троянду», що вважався зразком у куртуазній літературі Твір складається з двох відмінних частин Перша (до 4 тисяч версів), написана в 1230 рицарем Гільомом де Лоррісом, сприймається за шляхетну любовну версію сновидіння юного поета, закоханого в Троянду Для інакомовних фігур (Сад Насолод, Джерело Любові, Щиросердя, Дружба чи Лихослів'я, Страх, Сором тощо), які тяжіють до сконцентрованої денотації, характерна мальовничість, чуттєва насиченість оновлюваної природи, хоча юнакові перешкоджають Лихослів'я та Ревнощі У другій частині (до 18 тисяч версів), продовженій вченим городянином Жаном Клопінелем (Жаном де Меном) — дидактиком та сатириком, з'являються нові алегоричні персонажі Лицемірство, Натура, Розум повчають поета, Щедрість та Гречність намагаються визволити Привітність, ув'язнену Соромом і Страхом, та ін Куртуазний акцент поступається позитивістському світобаченню, окреслюваному добою передренесансу У продовженні домінує ідея особистих людських чеснот та ініціатив, на противагу становим аксіологічним уявленням про благородство, справжньою підвалиною життя проголошується природа в її розмаїтті, в якій аскетизм, скнарість, владолюбство вважаються неприпустимими, обґрунтовується проблема віри, що набуває приватного сенсу, несумісного з канонічними догматами Окремі погляди Жана Клопінеля видавалися настільки сміливими, що пізніші дослідники літератури назвали його «Вольтером середньовіччя»

Алегоричний стиль *(грец. allos: іншиий, agoreuo· кажу, stylos грифель для писання)* — ознака літературного мовлення, яку критикував Феофан Прокопович, що вбачав прояв вербалізму у барокових творах, коли алегорії та ін тропи видавалися «важкими», перенесеними від більшого чи меншого судження або виведеними з довгого порівняння А. є наявний і тоді, коли твір перенасичений образними засобами на шкоду спрощеному, чіткому, лаконічному викладу

Алегорія *(грец allēgoria· інакомовлення, від allos: іншиий і agoreuo. кажу)* — різновид інакомовлення, основою якого є порівняння, двопланове конкретне художнє зображення, яке базується на асоціативному переосмисленні сутності явищ та предметів у їх сукупності У широкому розумінні може охоплювати всю літературу, коли тексти сприймаються як «інші», визначає ступінь її штучності А вживалась у міфах, творах Гомера, Алкея, Апулея, Горація, Вергілія, Овідія, Пруденція, в трактатах Цицерона, в текстах Св Письма, в арабській поезії, в ліриці трубадурів, труверів, мінезингерів, духовних драмах на зразок міраклів чи містерій тощо Властива утопіям, антиутопіям, науковій фантастиці, фентезі Найчастіше А трапляється у жанрах байки, притчі, іноді — в параболах, апологах, в яких рослини, птахи, тварини та ін втілюють риси людини чи соціальні ролі лисиця — хитрість, лев — силу, голуб — вірність, дуб — міць, щука — хижацтво та ін Іноді модель А порушується у байці «Собака, півень і лисиця» Езопа відому хитрунку обдурює півень Здебільшого А відмінна від цих жанрів, тому що пропонує ключі прочитання свого тексту, вимагає від читачів (слухачів) активності у сприйнятті значення Деякі дослідники поряд із терміном «А» вживають еквівалентні іносказання (В Лесин, О Пулинець), аллигорія (О Горбач), инословіе, изрядіє (Геробоск) О Потебня у праці «Із записок з теорії словесності» наголошував, що походження багатьох А слід шукати в культурних традиціях етноментальної пам'яті, в етимологічних значеннях А зберігаються у фольклорних текстах, зокрема календарно-обрядових містеріях (різдвяні, великодні, русальні, купальські образи), весільних обрядах («куниця», «мисливці», бояри, коровай, гільце тощо), піснях та легендах (калина — дівчина, ясен — парубок, голуби — подружжя тощо), розгортаються в різні сюжетні лінії Так, прислів'я «Найшла коса на камінь» може у пісенних текстах бути відповідником смерті, у вертепах зображатися у вигляді кістлявої баби з гострою косою або, як писав Григорій Сковорода, *«Смерте страшна, замашная косо [ ]»* А послідовно використовують на знаменах, гербах, емблемах Джерелами багатьох А вважаються античні міфи постать жінки із зав'язаними очима і терезами в руках (Феміда) уособлює судочинство, крилатий кінь (Пегас) — поетичне натхнення Цікавою видається «Іконологія» (1593) К Ріпи — збірник алегоричних зображень, в якому поезія представлена у вигляді дівчини в лавровому вінку (слава) з оголеними персами (плідність), що тримає ліру блакитного кольору (божественний світ мистецтва) тощо Іноді А може формувати структуру художнього твору, наприклад «Сага про коня» (1740) шведського письменника І Даліна, в якій кінь репрезентує народ, а вершник — короля Поруч із символами А утворює основу семантики Св Письма *«Світильником тіла твого є око. Якщо твоє око буде чисте, то й усе твоє тіло буде світле, коли ж воно буде лукаве, то й твоє тіло буде темне»* (Євангеліє від Луки, 11 34) А використовувалася в ораторсько-повчальній прозі (релігійних проповідях, полеміках, шкільній драмі), реалізу-

ючись в образах Доброчинності, Заздрості, Справедливості тощо «Комедія на Успіння Богородиці» Дмитра Туптала Ростовського, «Воскресіння мертвих» Георгія Кониського чи анонімний твір «Торжество Єства Чоловічеського» Інколи А виконує функцію алоніма Кобзар — Т Шевченко, Ломикамінь — Леся Українка А може набувати виразних індивідуально-авторських ознак, зумовлених сукупністю локальних текстуальних та інтертекстуальних конотацій Такими А є назви окремих творів («Великий льох», «Розрита могила» Т Шевченка, «За двома зайцями» М Старицького, «Досвітні огні» Лесі Українки), збірок «Стилет і Стилос» Є Маланюка, «Троянди й виноград» М Рильського, «Діти трепети» В Герасим'юка та ін, що представляють афористичну сентенцію до тексту Деякі письменники (Григорій Сковорода, Г Михайличенко чи Вал Шевчук) використовують А як визначальний принцип сюжетотворення Іноді її двоплановість маскується езоповою мовою фантазія-сатира на дві дії «У Гайханбея» В Самійленка, драматична поема «Оргія» Лесі Українки Як застерігає О Лосєв («Знак Символ Міф», 1982), не слід плутати А із символом, схильним до багатозначності алюзій, що спостерігалося за доби Просвітництва, а ще більше — у романтиків А, за спостереженням Митрофана Довгалевського, відмінна і від метафори, тому що переносне значення «проходить крізь усю думку» твору Проте іноді той чи той образ, наприклад троянда, може набувати залежно від жанру значення А (байка «Троянда» Л Глібова), символу (казка «Ельф трояндового куща» Г-К Андерсена) Й Вінкельман наголошував на існуванні «алегоричної форми» як визначальної умови ідеального твору, Ф Шлегель апелював до А, базованої на «усвідомленій містиці» У XIX ст, зокрема серед реалістів, вона втратила свій сенс Її раціональні настанови не вписувалися також у контекст психологізму модерністського наративу чи ліричної сповіді Однозначно виражаючи суть явища або предмета, А була відтиснута на маргінеси художньої практики, частково розвинувшись у магічному романі та в «химерній прозі» Інтерес до слова, в якому починається, зосереджується і завершується А (Морін Квіліген), поновився у текстах зрілих модерністів та постмодерністів (Г Г Маркес, Т Пінчон, Анжела Картер, А Мердок та ін), для яких вона сприймалася як «інструмент дослідження та виведення на передній план онтологічних тем», встановлення «персоніфікованих семантичних протиставлень» (Б МакГейл), що стосуються аполлонійства та діонісійства

Алегрофо́рми *(грец allos інший, ergos дія і лат forma зовнішність, устрій)* — усічені форми слів та словосполучень, які побутують в усному мовленні, перетворюючись через деякий час на загальновживані лексеми діалектні *кае (ка)* — казати, *бач* — бачиш, *Іва* — Іване, *присяйбо* — присягаю Богу тощо Часто А застосовуються у художній літературі для характеризування персонажа або дійової особи *«Тіка од нас кум, а куди — то й сам, м'ать, не зна»* («Народний Малахій» М Куліша) У цьому випадку просторічне *м'ать* використано замість нормативного *мабуть*, як і *тіка* — замість *тікати, зна* — замість *знає* Окремі А закріплюються традицією, про що свідчить, зокрема, слово *цар*, яке походить від слів *кшатрій, цезар, цісар; будь ласка* — від *будь ласкавий* тощо Часто А використовують при скороченні власних імен Михайль (Михайло) Семенко, Гео (Георгій) Шкурупій, Кость (Костянтин) Герасименко, Олесь (Олександр) Гончар А як різновид абревіатури може поставати у вигляді аферези, дієрези, апокопи, синкопи, зумовлювати деетимологізацію слів

Александрі́йська бібліоте́ка — найвідоміша бібліотека античності, заснована за доби еллінізму (III ст до н е) при Мусейоні (храмові муз) в Александрії Єгипетській за ініціативою та за рахунок одного з перших державців греко-македонської династії Птолемея І Сотера (Спасителя) Особливе місце у ній посідали праці з державного управління, якими опікувався засновник книгозбірні Деметрій Фалерський — автор математичного дослідження «Начала» Вони відображали уявлення про мудрого правителя в культурі Бібліотека та Мусейон мали факультети на чолі з поетом-жерцем, адже поетична форма вважалася зручним засобом вираження наукових ідей Активну участь у роботі А б брали утримувані на державний кошт вчені-філологи, зокрема Зенодот Ефеський (прибл 325—260 до н е) — перший суперінтендант книгозбірні, автор епічних поем та грецької граматики, дослідник «Іліади» й «Одіссеї» Гомера, які розмежував на дві книги Крім математики, географії, астрономії, медицини, щойно запровадженої археології, яким надавали пріоритету, вчені досліджували міфи, вивчали граматику грецької мови та її діалектів, аналізували літературні роди, специфіку віршових розмірів і ритму, організовували герменевтичні студії, спростовуючи, наприклад, підозру Зоїла («Бич Гомера») щодо фальсифікації поем Гомера, проводили симпозіуми, диспути, наукові трапези разом із царською родиною, на яких порушувалися питання науки, філософії, літератури А б не була прихильницею будь-якої філософської чи літературної школи, натомість надавала особливого статусу філології, відмежованій від філософії Отже, ця книгозбірня причетна до створення першої філологічної школи, представниками якої стали поети-науковці Вони часто створювали хвалебні оди, весільні гімни, інколи — траурні мадригали Канони були суворо регламентовані, їх порушення відразу каралося, наприклад поет Сотад Маронейський зазнав репресій за поширення анонімних віршів із приводу одруження Птолемея II з рідною сестрою Крім збирання та впорядкування пам'яток писемності (зберігалося до 400 тисяч папірусних сувоїв, що за обсягом відповідає 128 тисячам сучасних томів), бібліотека упродовж семи віків вивчала їх, атрибутувала, з'ясовувала автентичність сприяла появі нових оригінальних творів її співробітників Крім давньогрецьких текстів, тут опрацьовувалися твори східного письменства За свідченням Арістея (прибл 180—145 до н е), на грецьку мову з давньоєврейської було перекладено Старий Завіт, відомий як Септуагінта Поет Каллімах (прибл 305—240 до н е) працював над укладанням каталогу наявних у бібліотеці одиниць збереження, передусім доробку грецьких письменників, надаючи дослідженому матеріалу біографічні та бібліографічні довідки («Таблиці»), опрацьовував «Нотатки», що містили оповіді про значні події, літературні спостереження, критичні рецепції Відомий він також як засновник жанру малих форм, автор 64 збережених

епіграм, елегії про волосся Береніки (Вероніки) — дружини Птолемея III Евергета (246—221 до н е) Прихильник лаконізму висловлення, Каллімах запроваджував вишукані фрази Натомість його учень Аполлоній Родоський був прихильником монументальної епічної поеми, що спричинило конфлікт між ним та вчителем, зумовило полеміку про своєрідність поезії Аполлонію Родоському, що згодом став головним бібліотекарем, належать сатира «Ібіс» на Каллімаха, поема «Аргонавтика» Були популярними буколіки сицилійця Теокріта, в яких природна людина протиставлена цивілізації Обов'язки третього головного бібліотекаря виконував стоїк, географ та математик Ератосфен (прибл 274—194 до н е) Його сучасник Арістарх Самоський за 1800 років до М Коперника обстоював геліоцентричну систему Медики Герофіл Халкедонський та Еразітрат Юлійський проводили анатомічні дослідження Четвертим головним бібліотекарем був граматик та інтерпретатор Гомерових творів Арістофан Візантійський (прибл 237—180 до н е) А б стала центром інтелектуального світу еллінізму та Близького Сходу Очевидно, тоді з'явився вислів *«Книга — це пристрасть, а їх колекціонування — недуга»*, адже частина книг, зокрема деякі праці Арістотеля, потрапила до бібліотеки нечесним шляхом (агенти Птолемея III Евергета — учня Аполлонія Родоського спеціально вишукували рукописи у всіх країнах Середземномор'я, надіслані з Афін тексти творів Есхіла, Еврипіда, Софокла були скопійовані, а оригінали не повернуті) Птолемеї конкурували із заснованою Селевкідами Пергамською бібліотекою, заборонили ввозити туди папірус, що зумовило появу пергаменту, а Марк Антоній вилучив звідти 200 тисяч томів і подарував їх Клеопатрі Водночас Пергамська бібліотека, особливо за часів Антонія, розвивала досвід А б, до якої пізні Птолемеї втратили інтерес Останній головний бібліотекар Арістарх Самофракійський (прибл 217—145 до н е) — автор монографій та коментарів до творів Гомера, Піндара і Менандра — опинився у вигнанні У період панування Римської імперії книгозбірня занепала Після пожежі під час війни Цезаря з Помпеєм (48 до н е) вона була частково відновлена імператором Клавдієм, підтримувана Адріаном, натомість Каракалла (215 н е) відмежував учених від імператорів Незважаючи на кризу, А б переорієнтувалася на філософію та релігію Найбільше вона постраждала від Зенобії — цариці Пальміри, яка, воюючи з імператором Авреліаном, захопила Єгипет (270, або 272 н е), а в 391 збережений у храмі Серапіса філіал бібліотеки був зруйнований натовпом християнських фанатиків, обурених дослідженнями у галузі математики і музики Іпатії — дочки останнього головного бібліотекаря Теона А б була остаточно знищена в період панування арабів (VII—VIII ст)

Александрійська лірика — лірика поетів елліністичної доби Александрії Єгипетської Специфіка її полягала у зверненні до внутрішнього світу та душевних переживань особистості, до артистизму літературного мовлення, А л розрахована на читача з витонченим естетичним смаком Обстоювалися малі форми поезії, зумовлені тенденцією лаконічного формулювання думки Прихильники таких позицій (Каллімах, Теокріт) полемізували з апологетами значних за обсягом епічних поем (Аполлоній Родоський, Антіфан Македонський), обмінювалися в'їдливими гекзаметрами Особливістю А л було й те, що її автори мали статус науковців Александрійської бібліотеки та філологічної школи, осмислювали міфи, міфізували представників царської родини Птолемеїв (Теокріт у панегіричній поемі «Похвала Птолемею» уподібнював правителя до «білочубого Аполлона», називав його володарем «тисячі народів», «сином бога та богині») Писання од стало обов'язковим для александрійських палацових поетів, які культивували величальну лірику, названу високою на противагу низькій, присвяченій душевним порухам простої людини А л відображала зацікавлення своїм сучасником, проблеми родинного та особистого щастя, побут, історію сердечних почуттів, що найповніше представлене у фольклорі, стилізованому александрійськими поетами Така тенденція особливо помітна у буколіках та ідиліях Теокріта, героями яких стали ідеалізовані пастухи, женці, рибалки, домогосподарки та ін Вони символізували гармонійне єднання з природою, засвідчували протистояння руйнівним віянням міської цивілізації Характерні для них драматичні колізії стосувалися зрадженого кохання («Тирсіс», «Чарівниця» тощо) Інколи поет вдавався до дегероїзації міфічних персонажів, як, наприклад, у лаконічній поемі «Кіклоп» Він мав своїх послідовників, зокрема Моска із Сицилії та Біона зі Смирни У доробку александрійських поетів також використані інтертексти міфів, наявна тенденція до використання багатопланової метафори, ознак темного стилю Так, поема «Александра» Лікофрона, в якій висвітлювалася трагічна доля троянської Кассандри, мала ускладнену, ретельно закодовану тропіку, що потребувала спеціальних коментарів Поет представляв учену поезію, до якої зараховували твори Арата — автора астрономічної поеми «Феномени» («Небесні явища») Розвивалася також започаткована Філітом наративна елегія, поширювалися епіграми, запроваджувалися фігурні вірші, які привертали увагу читачів винахідливістю та високою культурою інтелектуального мислення Найвідомішим поетом цього періоду був Каллімах, перу якого належали епіграми, елегії, гімни, епілії, ямби та інші малі форми поезії Були популярними його чотири збірки елегійних оповідань «Причини» (інша назва — «Етна»), присвячені появі міфічних обрядів Противник великих за обсягом творів, він у «Відповіді тельхінам» наголошував

> Заздрісне плем'я прокляте! Поезію ви не судіте
> Згідно з її довжиною, тільки майстерність цініть
> Твору від мене не ждіте, в якому чимало є шуму
> [ ] Хай інші ревуть, мов осли довговухі, я ж хочу
> Мати приємний для всіх голос цикади дзвінкий
>
> (переклад А Смотрича)

Найпослідовнішим опонентом Каллімаха виявився Аполлоній Родоський, автор великої епічної поеми «Аргонавтика», яку читав, наслідуючи давньогрецьких рапсодів В основу твору він поклав історію мандрів Ясона до Колхіди у пошуках золотого руна Поема складалася з чотирьох пісень Помітна була спроба її автора відновити традицію Гомера, але тип елліністичного поета-вченого, схильного до застосування наукових відомостей з історії, етимології, географії тощо, зумовив науковість поезії

Александрíйська філологíчна шкóла — див.: **Александрíйська бібліотéка.**

Александрíйський вірш, або **Олександрíйський вірш** — силабічний, внутрішньо симетричний дванадцятискладник із цезурою посередині, з обов'язковим наголосом на шостому та на дванадцятому складах та чергуванням парних окситонних та парокситонних рим. Одна з поширених форм у французькій поезії, відомим прикладом якої вважається епічна віршова поема «Роман про Александра Македонського» (XII ст.), хоча перші зразки датовані IX ст. («Мандри Карла Великого в Єрусалим та Константинополь»). А. в. став панівним віршем за доби класицизму, перетворений на канонічну строфічну форму епічних творів, належав до високого стилю. Цим розміром написані трагедії П. Корнеля, Ж. Расіна. У російській класицистичній поезії йшлося про шестистопний ямб із цезурою після третьої стопи та римуванням *aabb*. Звідси він потрапив до української поезії. А. в. вживався при написанні епосу, трагедії, елегії, сатири. Він був улюбленим у О. Пушкіна, автора понад 2000 віршів. А. в. називається «Александрином» у випадку, коли вживається п'ятирядковий тринадцятискладник, написаний шестистопним ямбом, римований за схемою *abaaba*. До такої віршової форми звертався І. Франко («Каменярі»). Класичний А. в. застосовував М. Зеров (цикл «Олександрійські вірші»):

О. Бургардтові

Під кровом сільських муз, // в болотяній Лукрозі,
Де розум і чуття // — все спить в анабіозі,
Живем ми, кинувши // не Київ — Баальбек,
Поодаль від розмов, // людей, бібліотек
Ми сіємо пашню // на неродюче лоно.
Часами служимо // владиці Аполлону,
І тліє ладан наш // на вбогім олтарі.
Так в давній Ольвії // захожі різьбярі
Серед буденних справ // і шкурної громади
В душі плекали сон // далекої Еллади
І для окружних орд, // для скитів-дикунів
Різьбили з мармуру // невиданих богів.

«Александрíя», або **«Олександрíя», «Дíяння Алексáндра», «Ромáн про Алексáндра Македóнського»,** — роман псевдо-Каллісфена про військові подвиги та пригоди ідеалізованого Александра Македонського (556—323 до н. е), написаний, очевидно, у II—III ст. н. е. Поширювався у багатьох переробках за доби середньовіччя, ставши зразком рицарського роману, передусім у французькій середньовічній літературі. Використовуючи фабулу «А.», трирський священик Лампрехт написав «Пісню про Александра» (XII ст.) німецькою мовою. Уривки твору збереглися у трьох рукописах. «А.» стала відома у Київській Русі не пізніше XII ст. як різновид вояцької повісті, втілення лицарського епосу: «*образ бо имяше человіческый, гриву же лвову, очима же грозоок, десное убо зряше, шюее же зекро*». Роман позначився на києворуських билинах, на Повісті минулих літ, особливо на Галицько-Волинському літописі, зокрема на розповіді про Данила Галицького. Свого часу ВУАН планувала видати багатотомну серію під назвою «Давня українська література», до якої мала би входити й «А.» (див.: «"Александрія" в давній українській літературі» С. Гаєвського, 1929), тобто велика за обсягом «Книга, глаголаямая Александрія Александеръ сынъ бога Гамона й Олімпиї царицы Филипповы», що складалася з трьох частин. В її основу було покладено чудесне народження Александра від єгипетського волхва Нектанеба, яке визначило його долю завойовника світу та передчасну ранню смерть від укусу змії. Герой твору змалечку виявляв здібності полководця та мудреця, що засвідчувало перевагу невтомного будівничого елліна над варварами. Твір виповнений багатьма батальними епізодами, як-от битва біля міста Іссі з перським царем Дарієм, якого Александр-переможець ховає з великою шаною. У повісті наявні фантастичні картини, дивовижні істоти на зразок патлатих левоподібних велетів, схожих на ослів шестиоких тварин, безголових людей, птахів із людським обличчям тощо. У тексті яскраво змальовані сади Семираміди, країна амазонок, використана східна екзотика. На такому тлі дещо безбарвними видаються постаті Філіппа, Нектанеба, Олімпіади — матері Александра. Популярність «А.» зумовлена перенасиченою інтригами та конфліктами напруженою фабулою, динамічною композицією, що притлумлює дидактизм пам'ятки, виповненої діалогами, епістолами, пригодами тощо.

Алігáт — поєднання в одній книзі, під однією оправою двох (чи кількох) творів, іноді відмінних за жанром, поширене в європейській літературі. Щоб прочитати обидва твори, слід перевертати книгу і читати її з другого боку. Прикладом А. в українській літературі є антології «Десять українських прозаїків», «Десять українських поетів» (К., 1995), впорядковані В. Медведем, білінгвна збірка «Ангели в піраміді» (К., 2001) В. Цибулька, твори в якій подані українською й англійською мовами в перекладі Ю. Тарнавського.

Алітерацíйний вірш *(грец. ad: до, littera: літера і versus: повтор, поворот)* — поезія з повторенням на початку першого та другого півверса приголосного звука перед наголошеним голосним, у якій застосовувалась як вертикальна, так і лінійна алітерація. Вона вживалася лише в складах, що мали метричний наголос, пов'язуючи сусідні рядки в єдине ціле, визначала ритм, не усуваючи контрастів акцентів, як у силабо-тоніці, тому, за словами М. Стебліна-Каменського («Давньоскандинавська література», 1979), «скріплює рядки, як гвіздки скріплюють корабель». Значного поширення А. в. (штайбрайм) набув у добу середньовіччя. Кожен верс у ньому мав чотири наголоси, розмежовувався цезурою на два півверси з довільною кількістю складів між акцентами. Його використовували в давньонімецькій («Пісня про Гільденбранта»), англосаксонській («Беовульф») та давньоісландській («Старша Едда») поезіях (VIII—XIII ст.). Застосовується А. в. і в українській поезії:

Велемовний світ, велелюдний:
Ви поезія, вірші! (Ліна Костенко)

А. в. поширений також і в казахському, киргизькому, калмицькому та бурятському епосах, де алітеруються переважно початкові склади. Так, фонетична анафора витворює А. в. киргизького епосу «Манас»:

Купами золото ми гребли,
Куначі шапки були на нас,

Кушак із шовку носили ми,
Курдюки смачні споживали ми,
Кумис пили ми щодня [...].

А. в., в якому всі слова починаються з одного звука, називають також тавтограмою.

Алітера́ція *(лат. ad: до і littera: буква)* — стилістичний прийом, різновид інструментування, що полягає у повторенні однакових приголосних задля посилення інтонаційної, інтерпретаційної та семантичної виразності вірша, об'єднання логічно наголошених слів (П. Тичина: *«Рокотанням-риданням бандур»*). Поєднання значеннєвих та стилістичних звукоповторів сприяє формуванню ідеографічної акустики цілісного звукового образу, є основою ритмомелодики, частіше спостерігається у ліриці: *«Не тане день у синю плинь...»* (П. Филипович). Так, повторення *л, л'* формує враження погідного, гармонійного світу (Т. Шевченко: *«На восьме літо у неділю, / Неначе ляля в льолі білій, / Святеє сонечко зійшло»*), натомість застосування «рвучкого» *р* відтворює тривожність грози: *«Біжать отари, коні ржуть, реве [...]»* (М. Рильський). Художнього ефекту поетичного мовлення досягають, сполучаючи А. з асонансами (Т. Шевченко: *«Гармидер, гамір, гам у гаї»*). Інколи поети, звертаючись до А., демонструють неабияку версифікаційну віртуозність. Наприклад, В. Кобилянський — автор вірша із суцільною вертикальною тавтограмою та лінійною А. на звук с, перемежованою з асонансами:

Сипле, стеле сад самотній
Сірий смуток — срібний сніг, —
Сумно стогне сонний струмінь,
Серце слуха смертний сміх.
Серед саду смерть сміється,
Сад осінній смуток снить, —
Сонно сиплються сніжинки,
Струмінь стомлено шумить.
Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, —
Срібно стеляться сніжинки —
Спить самотній сад.

Іноді А. як один із засобів звукової організації мовлення пов'язують із поетичною етимологізацією (Ліна Костенко: *«Дощ полив, і день такий полив'яний»*), використанням можливостей паронімів (М. Мірошниченко: *«Гуни — вже гени. Зникнення геніїв»*), застосуванням рими у вигляді консонансу, до чого схильна Емма Андієвська. А. здавен широко вживається в усній словесності, зокрема у фразеологізмах із компонентами стійких словосполучень (*ні пуха ні пера, у вогонь і воду* тощо), у скоромовках, лічилках та ін.

Алке́єва строфа́ *(нім. alkaische Strophe, англ. alcaic, франц. strophe alcaigue, польс. alkejska strofa, рос. алкеева строфа)* — поширена в античній версифікації — чотирирядкова логаедична строфа, що складається з двох одинадцятискладників (анакруза, два трохеї, хоріямб), одного дев'ятискладника (анакруза, два трохеї, хоріямб, ямб), одного десятискладника (анакруза, два трохеїчних метри; два дактилі, два трохеї). Пов'язана з творчістю еольського поета Алкея:

Не розумію звади поміж вітрів,
Шаліють хвилі, линуть туди й сюди...
А ми в розбурхану негоду
В чорнім судні серед хвиль кружляєм [...]

(переклад Г. Кочура).

Жодна з його поезій повністю не збереглася, деякі уривки були знайдені на папірусах у Єгипті. Антична критика цінувала А. с. за «велич, стислість і солодкозвучність, поєднану з могуттям». Ця строфа набула викінченої форми в доробку римського поета Горація, тому називається ще горацiанською. Її віднаходять у поетичних доробках італійців Г. К'ярбера, П. Роллі, Дж. Фантоні, німців Й.-К.-Ф. Гельдерліна, Ф.-Г. Клопштока, А. фон Платена, англійців А. Теннісона, А. Ч. Суїнберна, росіянина В. Брюсова. А. с. не властива українській поезії, хоч інколи трапляється (І. Франко, С. Гординський, М. Орест), зазнаючи впливу силабо-тонічної версифікації:

Поки душею я не втонув іще
В нірвану й тіло ще не розпалося,
Я можу ще тебе, Україно,
Серцем кохати й тобі служити (В. Самійленко).

Алке́їв верс *(нім. alkaische Versmaß, англ. alcaic meter, франц. metre acaigue, польс. alcejskie miary, рос. алкеев стих)* — віршований розмір античного віршування, запроваджений еольським поетом-аристократом Алкеєм (VII—VI ст. до н. е.), утворений різнометричними (логаедичними) стопами. До А. в. належить алкеїв одинадцятискладник, що має ямбічні ознаки з анапестом у четвертій стопі (∪ – ∪ – ⏓ // – ∪ ∪ – ∪ ⏓), алкеїв десятискладник, у якому два дактилі та два хореї (– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – –), алкеїв дев'ятискладник ямбічного вигляду (⏓ – ∪ – – – ∪ – ⏓). А. в. є основою алкеєвої строфи.

Алкма́нів верс *(нім. Alkmanikov, англ. alcmanic verse, франц. vers alkmanien, польс. alkmanski wisrsz, рос. алкманов стих)* — віршовий розмір в античній версифікації, який використовував представник хорової лірики, спартанський поет Алкман (VII ст. до н. е.), а також Анакреонт, Архілох, Горацій, Софокл. Складається з дактилічних акаталектичних диметрів (– ∪ ∪ – ∪ ∪ // –∪ ∪ – ∪) або каталектичних, збігаючись із архілоховим метром: *«Слабнути став я, солодкоголосі дівчата...»*. Є основою алкманової строфи, що утворюється чотирма рядками з чергуванням дактилічного гекзаметра та дактилічного пентаметра:

Звів з цього світу й мене, іллірійською хвилею вкривши,
Нот, Оріона західного вісник.
Ти ж, мореплавче, прошу, не вагайся піском тим летючим
Кості мої непоховані вкрити
(Горацій «До Архіта», переклад А. Содомори).

Алкма́нова строфа́ — див.: **Алкма́нів верс.**

Алогі́зм *(грец. а: не і logismos: судження)* — міркування, що порушує закони і правила логіки, а тому містить логічну помилку; поєднання суперечливих понять, свідоме порушення логічних зв'язків задля створення несподіваного стилістичного чи семантичного ефекту (одивнення, іронії, комізму тощо). Приклад А. з поеми «Найнеобхідніші закони сну» Емми Андієвської:

[...] один каліка
Їде в черевику,

Накрившись повікою,
Другий зникає,
Взагалі без віку,
Кинувши подругу на вікні.
Мовляв,
Звикне.
Тут виміри
На кожного
Вибір і вміст.
Ось, здається, міст.
А дмухнув,
І міст уже море [...].

А. спостерігають у всіх літературних родах та жанрах («Діточа пригода» В. Стефаника, «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Чесність з собою» В. Винниченка, «Отак загинув Гуска» М. Куліша, «Відкриття охоти» Остапа Вишні, оповідання і п'єси І. Костецького, «Культ» Любка Дереша); характерний для драми абсурду, лімериків, нісенітниць. Інколи А. перетворювався на визначальний засіб художнього твору, зокрема в експериментальній прозі. Так, у романі «Подорож доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» реальним героєм була природа, а не люди, для сюжету були характерні постійне втручання звірів у події, плутанина у мандрах, наявність героїв-двійників на кшталт Дона Хосе Перейри, який виявляється Дмитром Харитоновичем Перервою, змішування дійсності та сновидіння тощо. Ю. Шерех, аналізуючи виповнену А. поезію О. Зуєвського, відзначав, що для її розуміння слід або шукати раціональне зерно, або, усуваючи узвичаєну логіку, поринути у мовний плин відповідного твору.

Алóграф *(грец. allos: інший і graphō: пишу)* — чужий рукопис, напис чи підпис, не має статусу оригіналу, часто містифікований, на противагу автографу.

Аломоти́в *(франц. alomotif, від грец. allos: інший і лат. moveo: рухаю)* — мотив, що виявляє певну мотифему або її порушення, стосується її як алофон — фонеми, аломорфема — морфеми. Наприклад, фраза *принц орав ниву* вказує на порушення А.

Алóнім *(грец. allos: інший і onyma: ім'я)* — друге ім'я. Може стосуватися особи (Юрій — Георгій; Ю. Клен: *«Колись страшну потвору переміг / Святий Георгій у яснім шоломі»*, Є. Маланюк: *«Ось світлий Юрій над забитим гадом, / Над тим, що звалось "Петербург"»*); географічного об'єкта (Г. Чупринка: *«Дід Дніпро, Дніпро-Славута / смертно зблід»*); слова не зі спорідненим, а з тотожним значенням, на відміну від синоніма (В. Сосюра: *«Сині очі в моєї дружини, / а у тебе були голубі»*); містифікації (ім'я Едвард Стріха, яке приховувало К. Буревія, автора «Зозендропії»). А. подеколи застосовується і як різновид псевдоніма — підписування автором власного твору прізвищем іншої людини, поширеного на сторінках альманаху «Літературний ярмарок». П. Куліш підписував деякі свої твори прізвищем петербурзького журналіста М. Макарова. Польський поет-романтик З. Красинський видав у Парижі власну поему «Світанок» (1843) під прізвищем поета К. Гашинського, Л. Штирмер друкувався під іменем своєї дружини Елеонори, чилійський поет Н. Р. Р. Басуальто обрав собі прізвище чеського письменника Яна Неруди, змінивши його ім'я на Пабло, та ін.

Алофрáза *(грец. allos: інший і phrasis: спосіб вираження, зворот)* — варіант фразеологічного словосполучення: *морочити голову — сушити голову — забивати голову нісенітницями, клопотами, сторонніми думками*. Наприклад: Проценко із роману «Повія» Панаса Мирного *«хотів, як кажуть, щоб упасти і не забитися; щоб і кози були ситі, і сіно ціле»*.

Алохронíзм *(грец. allos: інший і chronos: час)* — слово, що не належить до активного словника; ним може бути архаїзм, неологізм, професіоналізм, діалектизм, жаргонізм, чужомовне слово тощо.

«Алпами́с баты́р» — казахський героїчний епос, відомий також алтайцям, каракалпакам та узбекам (за версіями башкирів і татарів — казка). Має три редакції: огузьку, кипчацьку і конрадську. На підставі останньої сформувався казахський варіант, вперше опублікований у Казані (1899). Нині відомий «А. б.» у семи редакціях, поширюваних акинами А. Байтурсуновим, С. Аккожаєвим, К. Сергазієвим, А. Нисановим, А. Оспановим, Рахатом, С. Жанбіршиновим. Особливо важливий текст «А. б.», підготовлений фольклористом А. Діваєвим. Головний мотив цього твору стосується боротьби казахів із калмицькими ханами, захисту та зміцнення роду Алпамиса.

«Алпами́ш» — узбецький героїчний епос, що має варіативні назви в інших тюркомовних народів: «Алип-Манаш» в алтайців, «Алпамиша та Барсинхилуу» у башкирів, «Алпамис батир» у казахів, «Алип Мяншян» у західносибірських татар. Хоч сюжет про героїчні вчинки Алпамиша, народженого після втручання святого дівана у родині бездітного вождя племені кунграт, остаточно сформувався у XIV—XVII ст., під час повстань народів Середньої Азії проти джунгарської династії Гунтайджі, підвалини його закладалися за доби матріархату. Композиційно у творі виокремлюють дві частини. У першій ідеться про приїзд головного персонажа до нареченої Барчин, змагання суперників та весілля. В найархаїчнішій алтайській версії Алпамиш змальовувався шаманом, який здобуває свою суджену у потойбіччі, розташованому за неприступним водним рубежем. Друга частина епосу присвячена його походу проти калмицького володаря Тайчахана — гнобителя, батька Барчин, розповідає про семирічне ув'язнення й визволення, перемогу над новим завойовником, який привласнив собі рід Алпамиша, примушував Барчин одружитися з ним, зрадити свого чоловіка. Мотив повернення головного героя додому споріднений із мотивом «Одіссеї» Гомера: перевдягання Алпамиша, проникнення невпізнаним у рідну домівку у день призначеного весілля, натягування богатирського лука тощо. «А.» — втілення лицарського етосу, народного уявлення про високі моральні чесноти, носіями яких були головний герой епосу, Барчин, сестра Калдиргач, друзі — Караджан та Кейкубад. Твір зазнав притаманної епосу генеалогічної циклізації, зокрема був доповнений дастаном про пригоди Ядгара — сина Алпамиша. Передаючись із покоління в покоління завдяки шаїрам, багши та акинам, «А.» сягнув художньої довершеності в інтерпретації оповідача Фазила Юлдаш-огли, записаній у 1928. Каракалпацький письменник і літературознавець Н. Давракаєв поклав фабулу цього твору в основу лібрето однойменної музичної драми (1940).

«Алта́н то́бчі» *(монг золотий ґудзик)* — монгольський літопис XVII ст, упорядкований та відредагований Лубсаном Дандзаном Багато його фрагментів співвідносні з «Потаємними сказаннями» («Нууц товч»), а також з антологіями монгольської поезії «А т» містить зразки й інших жанрів звернення Худей-сецена до синів Амгабая-хаана, бесіду хлопчика-сироти з дев'ятьма соратниками Чингісхана, плач Тогоон-томора тощо

Алта́рність *(лат altar, букв підвищення)* — поняття деконструктивіста М С Тейлора («Алтарність», 1987), базоване на лінгвістичній та психологічній основі, суголосне поняттю «differance» Ж Дерріди, але відмінне тим, що вказує на явища (передусім релігійні), які воно обминає або притлумлює Концепція тотожності суб'єкта, обґрунтована Р Декартом, набула принципового значення у філософії Г-В-Ф Гегеля, який, попри спроби врівноважити протилежності, насправді розчинив їх у концепції абсолютної суб'єктивності, що нині зазнає руйнації у постмодерністському просторі Постсучасний індивід, завжди налаштований на інше, перебуває у межичассі, ніколи не реалізованому як минуле, сучасне чи майбутнє Він виповнений бажаннями, які не здійснюються, має мову із лінгвістичною неповнотою М С Тейлор звертається до досвіду С К'єркегора, до його незавершеної полеміки із Г-В-Ф Гегелем при обстоюванні настанови іншого, актуальної за умов «культури в культурі», в якій порушується проблема «герменевтики смерті Бога» (Ж Дерріда), що загрожує ліквідацією інтегрованого і самтожного Я На противагу гуманістичному атеїзму, який, перевертаючи традиційні опозиції, передоручає обов'язки Творця людині-суб'єкту, М С Тейлор прагне усунути протиставлення між ними, пом'якшити прояви алтерності у потоках радикально нестабільної сучасності та незвіданої іншості

А́лтерність *(лат alter інший)* — поняття М С Тейлора на позначення явища, що контролюється, протиставляється, відмежовується, зазнає репресій у межах певної системи, передусім тоталітарної чи абсолютистської, де інший щоразу постає як конфліктне заперечення Я Такий процес відбувається і в замкнутих літературно-художніх системах, наприклад у класицизмі, академізмі, «соцреалізмі» тощо За спостереженням Дж Коскі, постмодерністи, зокрема представники феміністичної критики та сучасної етнології, а також Ж Дерріда, М Фуко, Ж Дельоз та ін, намагаються спростити зв'язки між цими бінарними опозиціями, усунути напружене їх протиставлення Тому інший залучається до ідентичності, залишаючись водночас відмінним від неї

«Алту́н яру́к» *(уйгур, букв золоте сяйво)* — пам'ятка давньоуйгурської літератури, відома під повною назвою «Царська книга, піднесена над світом, оповита золотим сяйвом», знайдена в 1910 С Маловим в одній із буддійських молільниць Вуншигу та опублікована ним і В Радловим (передрук міститься у виданні С Малова «Пам'ятки давньоуйгурської писемності», 1951) «А я» вважається перекладом з китайської мови буддійського дидактичного тексту, зробленим Селі Тудунгом із міста Бішбалика, у передмові до якого подано дві легенди про державця Кю-Тау та про принца і тигрицю

Алхімі́чний міф *(лат alhimia, від грец hemia чорна магія, і mythos слово, переказ)* — міф про «філософський камінь», що реалізував ідею перетворення речей неживої природи, пов'язаний з алхімією Термін вживаний на означення культури середньовіччя, застосовуваний культурологом В Рабиновичем А м пов'язаний з ученням гностиків, з езотеричним знанням, що стосувалося міфічного Гермеса Трісмегіста, найповніше розкрився в окультній літературі, позначився на творчості Й-В Гете («Фауст»), О Пушкіна, М Гоголя, П Куліша, В Гюго, Ф Сологуба, М Булгакова, А Франса, Г Веллса, Т Манна та ін «Алхімією слова» цікавився А Рембо, прагнучи створити «універсальну мову» поезії, розбудовану на вільній грі уяви і спрямовану на певне зникнення образу Такі пошуки серед українських письменників були ближчі О Зуєвському, що засвідчує його вірш «Зимовий фестиваль Рембо»

А́льба *(прованс alba світанок)* — поширена форма куртуазної лірики XI—XII ст, моноримна, строфічна, з ямбічними стопами та обов'язковим рефреном вечірня пісня трубадурів, в якій поряд із монологами були наявні діалоги присвячені таємному нічному побаченню рицаря (поета) в саду або в замковій світлиці з Дамою серця — дружиною сеньйора, неминучому розлученню закоханих на світанку, провіщуваному вранішньою зорею, пташиним співом або сигналом сурми з вежі замку, тощо Відомими провансальськими авторами А були Гіраут де Борнейль, Ук де ла Баккаларія, Бертран де Борн та ін У Німеччині А під назвою Tagelied поширювалася завдяки Дітмару фон Айсту, Вольфраму фон Ешенбаху Проте під впливом майстрезангу (бюргерської пісні) А поступово спрофанувалася, перетворившись на об'єкт пародіювання В Шекспір у драмі «Ромео і Джульєтта» використав А (сцена на балконі) як елемент композиції Рідко звертаються до неї новітні поети Так, Г Аполлінер увів поезію «Альба співана колись на Вербну» до циклу «Пісня нелюбого»

Альберти́си *(польс albertusy)* — сатиричні комедії польської совіджальської літератури, названі за іменем їх головного героя — Альберта, який поставав у гротесковому вигляді вояка-невдахи

Альбо́мна лі́рика *(франц album, від лат album біла таблиця, і грец lyrikos ліричний)* — вірші переважно салонного чи інтимного характеру, внесені у спеціальний зошит, оздоблений малюнками, світлинами тощо Вони з'являлися і в українській ліриці («В альбом Ізмаїлу Срезневському» Я Головацького, «В альбом пані О М» І Франка, доробок В Пачовського), зорієнтовані передусім на задоволення приватних інтересів Подеколи зразки А л сягали рівня високої поезії, набували естетичного та філософського значення, що засвідчила бодай поезія Олени Теліги чи Наталі Лівицької-Холодної

Альва́ри — тамільські поети VIII—IX ст, послідовники вішнуїзму та шиваїзму Найвідоміші серед них — Наммальвар, Пейяльвар, Тірумалісейппіран, Тіруманкайальвар, Андаль (єдина поетка) та ін Їхні твори представлені в антології «Чотири тисячі гімнів» («Налайіраппірабандам»)

Альди́ни (А́льди) — книги, видрукувані у Венеції (1449—1597) типографом Альдом Мануцієм старшим та його сином Павлом й онуком Альдом Пієм молодшим У типографії було опубліковано 1105

видань, найвідомішим з яких вважається «Війна сну та любові Поліфіла» (1499) Франческо Колонни з гравюрами невідомого автора До А належали також призначені для масового читача дешеві книги невеликого формату з обкладинкою із тисненої золотом шкіри Типографи видали твори Теокріта, Арістофана, Вергілія, Овідія, Марціала, Ф Петрарки, Данте Аліг'єрі, Дж Боккаччо та ін Усі видання були позначені маркуванням — зображенням дельфіна, який обвиває якір Родина Альдів залучила до своєї роботи близько тридцяти вчених-гуманістів, спричинивши утворення Нової академії Альда Серед книжкової продукції А був збірник «Подорожі до Тани, Персії, Індії та Константинополя», де, зокрема у творах Дж Барбаро та А Контаріні, йшлося про тогочасну Україну

Альмана́х *(нім Almanach, від араб almānāh календар)* — у XVI—XVII ст назва календаря, що відігравав функцію довідника, почасти літературного збірника (геральдичні, дипломатичні, статистичні відомості тощо), неперіодичний збірник фахового (наукового, мистецького та ін) чи календарно-довідкового спрямування, упорядкований за тематикою, інколи — за жанровою чи стильовою ознакою Здебільшого видається раз на рік Іноді є аналогом антології Перші А з'явилися у XVIII ст у Франції, швидко поширившись в інших країнах Європи «Альманах муз» (Париж, 1764—1833), «Альманах муз» (Геттінген, 1770—1803), «Російський Парнас» (Санкт-Петербург, 1771) та ін Найдовше видається «Готайський річник» (1764—1944, відновлений у 1956), що виходить у німецькому місті Гота німецькою та французькою мовами На його сторінках подаються біографії та генеалогічні лінії аристократичних родин Українським А передували Ізборники, «Цвітники» тощо, поширені за доби Київської Русі Популярними у XIX ст були «Украинский альманах», «Одесский альманах», «Утренняя звезда», «Русалка Дністровая», «Сніп», «Ластівка», «Молодик», «Вінок русинам на обжинки», «Южный Русский сборник», «Хата», «Луна», «Рада», «Нива», «Ватра», «Складка», «Перший вінок» та ін а в XX ст — «З потоку життя», «Терновий вінок», «З-над хмар і з долин», «За красою», «Літературно-критичний альманах», «Гроно», «Жовтень», «Вир революції» та ін Найдовше видавали А «Літературний ярмарок» Ці видання сприяли консолідації творчих сил українського письменства, визначали стильові тенденції літератури, підсумовували її здобутки, окреслювали перспективи Роль А, зокрема, виконував у 60—80-ті XX ст «День поезії» А поширені і в сучасній літературі однорічний «Тексти Антологія прози» (К, 1995) або кількарічні видання на зразок «Ґранослова», в якому друкують кращі твори учасників Міжнародного конкурсу молодих українських письменників

«Альмана́х библиофи́ла» — збірник Ленінградського товариства бібліофілів (1929) У ньому в розділі «Хроніка» опубліковано статтю про «Українське бібліологічне товариство» З 1973 «А б» — щорічне періодичне видання (Москва), з 1979 — виходив двічі на рік В «А б» з'являлися матеріали, присвячені явищам української літератури «Книгоград Павла Тичини», 1980, «Врятований рукопис» (про Пересопницьке євангеліє), 1980, «Козацькі літописи», 1980 та ін

«Альмана́х лі́вого мисте́цтва: Теа́тр. Му́зика. Маля́рство» — збірник західноукраїнських авангардистів (Львів, 1931) за проектом С Гординського та І Крушельницького На його сторінках, крім матеріалів, що стосувалися проблем новітньої музики та малярства, друкувалися статті С Гординського, А Босого, Н Міляди, що висвітлювали проблеми «лівого» театру

«Альмана́х підкарпа́тських украї́нських письме́нників» — відредагований А Вороном і М Храпком збірник поезії та прози (Севлюш, нині — Виноградів, 1936) закарпатських (підкарпатських) письменників міжвоєнного двадцятиліття У ньому були надруковані ліричні добірки Зореслава, В Гренджи-Донського, Ю Боршоша-Кум'ятського, Марії Божук-Штефуцової, М Грицака, новели та оповідання А Маркуша, А Волошина, Д Поповича, Ірени Невицької, І Вишнянського, М Мондія, А Ворона та ін Твори характеризуються різностильовістю (імпресіонізм, реалізм, романтизм тощо), часто запізнілим народництвом, іноді тонким артистизмом, притаманним літературі модернізму

«Альмана́х трьох» — символістський збірник (К, 1920), до якого увійшли вірші «Прагнення» О Слісаренка, низка поезій М Любченка («В хитанні безлистих верб », «Хтось жорстокий регоче », «Я упивсь настоєм розпуки », «Весь час стою над ним » тощо), цикл «Гімн Св Терезі» М Семенка

«Альмана́х украї́нських богосло́вів» — упорядковане А Стельмахом видання (Львів, 1914), присвячене архієрею Андрею Шептицькому Крім спеціальних студій, які висвітлювали проблеми теології (А Іщак, Г Костельник, П Кеплер, А Стельмах), історію відносин між східною та західною церквами, явище унії (М Чубатий) та конфесійне життя в Україні і в світі на початку XX ст (О Осташевський), специфіку візантійської ритміки (М Залеський), у ньому друкували духовні поезії М Чарнеги («Скала», «Як ніч настане», «Без впину», «Жайворонок»), Я Літинського («Вечір», «Ой чого ти спішився », «Співаче Божий», «Та чого ти, калинонько », «На довгих струнах» тощо), М Дідушка («Мій рідний край», «Причина суму»), оповідання «Типи з Керестура» Г Костельника

«Альмана́х Украї́нського Наро́дного Сою́зу» — започаткований у 1887 («Перший Руско-Американський календарь», нині зберігається у фондах Нью-Йоркської публічної бібліотеки) щорічний збірник УНС, що нараховує понад 90 випусків, у яких друкували різні матеріали з українського життя на батьківщині та в еміграції, зокрема щодо штучного голодомору 1932—33, національно-визвольного руху в Україні під час Другої світової війни та після неї Часто у збірниках уміщували літературні твори, переважно поезії Т Шевченка, П Грабовського, І Франка, О Маковея, Уляни Кравченко, Христі Алчевської, Б Лепкого, П Карманського, О Олеся, О Ольжича та ін Деякі випуски були тематичні, наприклад «Наш Шевченко» (1961), «Шевченківський альманах» (1964), присвячувалися 100-річчю від дня народження та 50-річчю від дня смерті І Франка (1966), 100-річчю від дня народження С Петлюри (1979) тощо З'явився також ювілейний випуск «Пропам'ятна книга » (1934) на честь заснування УНС Майже всі випуски «А У Н С» зберігаються у фондах редакції «Свободи»

Б Кравціву належить праця «Календарі й альманахи Українського Народного Союзу і Свободи Бібліографічний огляд», вміщена у збірнику «Українське заморське видання Ювілей альманаху у 75-ліття УНС, 1894—1969» (Нью-Йорк, 1969)

Альмана́х «Учи́теля» — збірник науково-популярних розвідок із різних галузей знань, видрукуваних у львівському педагогічному журналі «Учитель» (1904) Мав на меті спопуляризувати найважливіші публікації цього часопису, зробити їх надбанням на лише вчителів, а й широкого читацького загалу У роботі над А «У» брали участь письменники та літературні критики В Щурат («Герберт Спенсер і єго фільозофія»), І Верхратський (рецензія на переклад українською мовою твору «Дарвінізм» французького письменника Е Феррієра) А Макарушка у літературознавчій статті «Понятє і завданє літератури з поглядом на літературу українсько-руську» обстоював утилітарний погляд на мистецтво, радив українським письменникам «менше покладатися на свій талант, на свою творчість», а студіювати зарубіжну літературу, історію «штуки», займатися «тонкими психологічними» розвідками

Альтерна́нс *(франц alternance чергування, від лат alterno чергую)* — правила чергування версів з окситонним і парокситонним закінченнями, які повинні римуватися Термін запровадили французькі класицисти З огляду на А неприпустимими вважаються білі вірші або вірш з монorимою, строфи, що починаються та закінчуються однією римою Він потребує дотримання таких вимог якщо два розташовані поруч верси не римуються, то вони мають відмінні закінчення, якщо два віршові рядки, розташовані поруч, мають однакові закінчення, то на них поширюється римування, якщо два зариmовані верси не розташовані поруч, тоді віршові рядки між ними мусять римуватися А вживається у складних строфічних формах сонет, секстина, терцина, октава, нона, децима тощо За вимогами А написані поема «Сновидів» С Гординського, де одна октава закінчується односкладовою клаузулою, а друга починається двоскладовою, третя — знову односкладовою, тобто чергуються, поезії «Хоч ти не будеш квіткою цвісти », «Вона умерла » І Франка, хоча поети не завжди дотримувалися А

Вона умерла! Слухай! Бам! Бам! Бам!
Се в моїм серці дзвін посмертний дзвонить
Вона умерла! Мов тяженний трам,
Мене цілого щось додолу клонить
Щось горло душить Чи моїм очам
Хтось видер світло? Хто се люто гонить
Думки з душі, що в собі біль заперла?
Сам біль? Вона умерла! Вмерла! Вмерла!

(І Франко)

Альтернати́вний заголо́вок *(від лат alternare. чергуватися)* — двочленний заголовок твору, який вказує на правильність одного з двох висновків, на можливість однієї з двох оцінок — роман «Кров людська — не водиця» М Стельмаха

Альтернати́вний теа́тр *(лат alternare· чергуватися і грец theatron місце для видовищ)* — театральний рух 50—60-х XX ст , споріднений із студентською драмою і народними театралізованими дійствами А т охоплював різні напрями від крайньо-артистичних (елітарних) до агітаційно-політичних (егалітарних), протистояв традиційному театру з його усталеною структурою Спектаклі А т виконувалися переважно поза театральним коном часто на вулицях (вуличний театр), вважалися колективною творчістю на засадах рівності, партнерства та спільних переконань їх учасників В А т довільно використовували адаптовані літературні тексти, поєднували драматичні, поетичні, нараційні, пластичні, музичні форми, пристосовуючи їх до потреб видовища, інакше, порівняно з традиційною, інтерпретували постать актора В основу А т було закладено ідею різноманітного і водночас цілісного театрального дійства, що виходить за межі канону, обстоювався принцип соціодрами, перейнятої енергією колективної творчості, запроваджувалося стирання меж між мистецтвом і життям, яке стимулювало тенденцію до театралізації

Альтерна́ція *(лат alternatio чергування)* — комбінація оповідних послідовностей (поряд із з'єднанням та вставленням), виражена в одній або в різних наративних ситуаціях, за якої одиниці послідовностей чергуються, витворюючи своєрідне сюжетне переплетення А може повідомляти більше інформації (паралепсис), ніж передбачено кодом фокалізації (приховування злочину Сави його батьком Івонікою Федоруком у повісті «Земля» Ольги Кобилянської), або менше (параліпсис) — у романі «Собор» О Гончара

Альтерно́ваний ритм *(лат alternare змінюватися, чергуватися і грец rhythmos, від rheō течу)* — чергування ямбів чи хореїв з пірихіями у версі залежно від своєрідності акцентів української мови, коли один наголос на середньому складі об'єднує відразу три склади, а не два, як того вимагає віршовий розмір, термін, запропонований російським віршознавцем Б Томашевським Прикладом А р є «Сонячний етюд» І Драча, написаний п'ятистопним ямбом

Де котиться між голубих лугів
Хмарина ніжна з білими плечима,
Я продаю сонця — оранжеві, тугі,
З тривожними музичними очима

Більшість силабо-тонічних версів в українській поезії прихована, тому А р збагачує можливості її ритмомелодики

Алю́зія *(лат allusio жарт, натяк)* — художньо-стилістичний інтертекстуальний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на ерудицію реципієнта, який повинен зрозуміти закодований зміст Інколи вживається як особливий різновид алегорії, пов'язаної з фактами дійсності Так, вислів *«піррова перемога»* (перемога, що за кількістю жертв вважається поразкою) покликаний нагадати слова епірського царя Пірра після битви з римлянами «Ще одна подібна перемога — і я залишуся без війська» Часто джерелами А є міфи (*«авгієві стайні»*), Св Письмо (*«поцілунок Юди»*), літературні твори («Людська комедія» О де Бальзака чи «Небожественна комедія» З Красинського, назви яких відсилали читача до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі) Так, у поемі «Козача смерть» А Метлинського наявний натяк на мотив думи «Про самарських братів», помічений М Сумцовим Цікавий приклад А спосте-

рігається у поезії Ю Клена «*Шляхами Одіссея*» («[ ] *де рідна на тебе чекає Ітака / І занедбаний твій маєстат*»), що асоціюється із прикінцевими словами сонета «Kapnos tes patridos» («Дим батьківщини») М Зерова «*Там цілиною йдуть леміш і рало, / Там зноситься Ітаки синій дим?*», присвяченого Ю Клену перед його реемiграцією до Німеччини Гомерівська Ітака для обох поетів була символом України, з якою кожному з них випала вимушена розлука Часто до А вдавалися прихильники експериментальної прози («Місто» В Підмогильного, «Доктор Серафікус» В Домонтовича «Подорож майбутнього доктора Леонардо та його коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М Йогансена та ін) чи драми («Алмазне жорно» І Кочерги, «Народний Малахій», «Патетична соната» М Куліша) Інколи її використовують як сюжетотвірний прийом, який часто трапляється у сюрреалістичних пейзажах Емми Андієвської «*В криницю виливають молодих / Весь світ залиг з дахів під лободу* [ ] *нехай з озер видмухує споруди, в кружала обертаючи людей* » Особливо поширена А на теренах постмодернізму, зокрема у застосуванні інтертекстів

Амадíси — цикли середньовічних оповідань про рицарські пригоди Назва походить від імені героя французької та іспанської літератур XIV ст Амадіса де Гауля, що був об'єктом пародіювання в романі «Дон Кіхот» М де Сервантеса

Ама́торський теа́тр (*лат amator любитель і грец theatron місце для видовищ)* — театр, в якому грають не професійні актори, а шанувальники сценічного мистецтва Витоки А т , безпосередньо пов'язаного з ритуальними народними дійствами, простежуються у виставах античної доби, що постали з діонісій, у давньоримських ателланах, в іспанських ауто, в бароковій шкільній драмі та ін В Україні перші «партикулярні» вистави при дворах можновладців на свята, наприклад на Масницю, з'явилися в 30-ті XVIII ст у Глухові, зокрема у палаці І Миклашевського У 80-ті XVIII ст у Харкові був започаткований російськомовний «благородний» театр, який невдовзі розпався (1789) Його оновив та очолив Д Москович Аналогічна любительська трупа сформувалася в Києві, у флігелі царського палацу (нині — Маріїнський палац) Діяли також домашні театри при дворах дідичів на Правобережжі, акторами в яких були кріпаки Аматорські вистави організовувалися в Одесі (1804), Полтаві (1808), Херсоні (1816), особливо при Харківському та Київському університетах, Рішельєвському ліцеї (Одеса), Ніжинській гімназії вищих наук князя Безбородька У домашньому театрі генерал-губернатора Я Лобанова-Ростовського брав участь І Котляревський, який невдовзі очолив театр у Полтаві (1819), що мав би стати професійним, написав для його репертуару п'єси «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» У Коломиї в 1848 виник аматорський гурток І Озаркевича, започаткувавши вистави у Львові, Перемишлі, Тернополі та ін галицьких містах Згодом у Львові сформувався Руський народний театр на чолі з О Бачинським і Т Бачинською, опікуваний товариством «Руська бесіда», тут деякий час працював драматичний гурток В Нижанківського Невдовзі з'явилися Перше літературно-драматичне товариство ім Г Квітки-Основ'яненка (1879, Коломия), Драматичне товариство ім І Котляревського (Львів, 1898) за участі І Франка, драматичний гурток під орудою актора І Захарка при Товаристві руських ремісників «Зоря», напівпрофесійний Руський селянський театр (з 1907 — Буковинський народний театр) Упродовж 1907—09 функціонувало сім таких театрів при осередках «Просвіти», «Волі», «Сокола», «Зорі» Так, любительська драматична трупа при «Соколі» мала успіх, поставивши позбавлену цензурного втручання виставу «Украдене щастя» І Франка, пізніше перейшла до «Просвіти» у Львові, обравши собі назву Театр людовий Неординарним був Гуцульський народний театр О Гулайчука та Г Хоткевича, в якому майже неграмотні селяни, одягнені у традиційні строї, успішно грали складні ролі Становлення закарпатського А т було драматичним існувало лише два осередки в Ужгороді (група гімназистів під керівництвом К Сабова та молоді, очолюваної М Поповичем), заборонені австро-угорською владою Любительські трупи з'являлись у 60—70-ті XIX ст у Полтаві, Чернігові, Немирові, Бобринцях, де, зокрема, реалізувався талант корифеїв українського театру — братів Тобілевичів та М Кропивницького Особливе значення мав зініційований «Громадою» Перший музично-драматичний гурток міста Києва, в діяльності якого згодом брали участь М Старицький та М Лисенко Після Емського указу 1876 любительські вистави відбувалися таємно, наприклад у будинку професора Київського університету Св Володимира О Кістяківського (до 1880, коли заборону на них було послаблено) Існували таємні гуртки за участю київських залізничників (одним із них керувала Марія Старицька) У Києві упродовж 1882—92 на сцену театру допускалася лише одна україномовна п'єса на рік Незважаючи на таку скруту, аматорські колективи закладали підвалини професійного українського театру, що виник у 1882, ставши чи не єдиним проявом національного протесту проти русифікаторської політики Російської імперії щодо української культури Водночас не зникали й А т , як-от у селі Гайворон на Чернігівщині (1896—1920) З нетривалою діяльністю «Просвіти» на Наддніпрянщині (1905—07) любительські драматичні гуртки набули неабиякої популярності, хоч і переслідувалися царською адміністрацією В А т брали участь «корифеї українського театру» М Кропивницький — у Лисичанську (1907), Марія Заньковецька — в Ніжині (1906), Г Хоткевич після повернення на Наддніпрянщину очолив у 1912 А т Товариства Дому робітників у Харкові У роки міжвоєнного двадцятиліття на Західній Україні та в еміграції діяли аматорські трупи при читальнях під керівництвом учителів і священиків, а на землях УРСР вони перетворилися на гуртки самодіяльності, що перебували під контролем влади, популяризували агітки, переважно псевдохудожні одноактівки

Амбівале́нтність (*лат ambo обидва і valentia сила, міць)* — двозначність, у якій кожна з двох настанов урівноважується протилежною Спостерігається у версифікації Так, поширена метрична А у вигляді силабо-тонічного віршування, в основу якої покладено дві ритміко-інтонаційні системи — силабічну і тонічну Інколи А сприймається за подвійне трактування певного розміру (амфібрахій можна тлумачити і як дактиль з анакрузою), строфи (катрен з римуванням *aabb* можна потлумачити як два дистихи, а шестирядкову строфу — як катрен і дистих то-

що). Незрідка А. пов'язана із суперечливим, «роздвоєним» емоційним переживанням певного явища: одночасна симпатія та антипатія, радість і страх, надія і розчарування. Так, образ України у ліриці Є. Маланюка інтерпретовано то як символ досконалості («Степова Еллада», «класично ясна», «Земна Мадонна»), то як його протилежність («Чорна Еллада», «Антимарія», «повія ханів і царів»). Іноді А. стосується роздвоєння свідомості літературного персонажа (В. Винниченко: «Щаблі життя», «На той бік», «Сонячна машина», Г. Шкурупій: «Жанна-батальйонерка») або самого автора — «два Володьки» у В. Сосюри:

Будні мчали вперед, електричні, ясні,
а за ними і я на підбитім коні:
два Володьки було у мені,
що змагались на грані безодні:
той за Вчора,
а той
за Сьогодні.

А. слід відрізняти від семантики змішаних почуттів, викликаних естетичною рецепцією певних двозначностей художнього твору, оскільки вона поєднує суперечливі відношення, водночас позитивні і негативні враження, що виникли в перебігу сприймання сюжету, форми чи персонажа з роздвоєною душею, викликали некомфортне, симультанне їх переживання.

Амбросіа́нська строфа́ *(нім. ambrosianische Strophe, англ. ambrosian himn, франц. strophe ambrosiaque, рос. амбросианская строфа)* — строфа гімну католицької церкви, запроваджена Св. Амбросієм (IV ст.) або приписувана йому. Складається з чотирьох віршових рядків, написаних ямбічним диметром: ∪ ⊥ ∪ ⊥ // ∪ ⊥ ∪ ⊥.

Амебе́ї *(грец. amoibaios: взаємний)* — у грецькій трагедії, передусім у драмах Евріпіда, — перемінний спів хору та актора або двох хорів.

Амебе́йна компози́ція *(грец. amoibaios: взаємний і лат. compositio: складання, створення)* — будова художнього твору за принципом смислового та синтаксичного паралелізму, повторення композиційно важливих частин (фрагментів, образів, стилістичних прийомів тощо), почергове викладення двох тем для підсилення ускладненості та контрастності:

Загорнуте у сутінки обличчя,
мандрівки серед пожовтілих гір...
(Такі осінні, суто романтичні
рядки собі лягають на папір).

Подеколи листочки, наче ноти,
по них і награвас вітерець...
(Нечистий шепче: — Кинь пусте молоти,
зелений змій виля хвостом, неначе пес).

Вплітаються назовсім у волосся
липкого павутиння ниточки...
(Та голова наполовину боса,
а як далеко ще оті вінки).
[...]

І клоунів розмови безтолкові
приглушує мелодія дощів...
(Рудий регоче, білий хмурить брови
усе життя у кожного в душі) (В. Кожелянко).

А. к. має різні форми, розглянуті В. Жирмунським («Поетика ліричних віршів»). Інколи у другому рядку такого вірша у дещо зміненому вигляді повторюється сказане у першому (цей приклад можна розглядати і як різновид анадиплосису):

Серед поля попід небом жито жала.
Жито жала попід небом серед поля.
Вітер віяв, сонце гріло, дожинала.
Дожинала, сонце гріло, вітер віяв (О. Олесь).

А. к. була започаткована в Елладі при діалогічному виконанні пісень. Такі тенденції спостерігаються і в українському фольклорі («А ми просо сіяли [...]»). На них звернув увагу О. Дей («Поетика української народної пісні», 1978).

Америка́нська структура́льна шко́ла *(англ. American structural linguistics)* — лінгвістична тенденція, зініційована Л. Блумфільдом, сформована у США в 30-ті — 40-ві XX ст. Її активними учасниками були З. С. Гарріс, X. Ф. Гоккет, X. С. Фріш, Г. Л. Трагер. Вони тлумачили мовні явища у термінах біхевіоризму, чим відрізнялися від близьких за науковими поглядами колег Копенгагенської школи, розглядали мовні процеси як реакцію на певний стимул. Виокремлювали в А. с. ш. три аспекти: фонологічний, морфологічний та синтаксичний, що підлягали дистрибутивному аналізу. На підставі таких досліджень виникла генеративна граматика. Результатами досліджень А. с. ш. інколи користувалися літературознавці.

Америка́нська шко́ла порівня́льного літературозна́вства — напрям філологічної науки, сформований у США у другій половині XX ст. на підставі критичного перегляду класичної компаративістики, зокрема французької школи, її вимоги опредмечення теоретичних настанов у конкретних студіях, культу європоцентризму. А. ш. п. л. пропонувала запровадити нові оптимальні методологічні принципи при вивченні феноменів письменства. Для американських літературознавців не було характерним упереджене ставлення до науковців, які здобули наукові ступені в інших країнах, тому до їхнього кола увійшло, особливо під час Другої світової війни та в післявоєнний час, чимало фахівців, як-от чех Р. Веллек, італійці Р. Поджіолі, Дж. Орсіні, росіянин Г. Струве, німець X. Френц, поляк З. К. Фокжовський, швейцарці В. Фрідеріх, Ф. Жост. Нове бачення проблеми компаративістики, окреслення шляхів її виходу з кризового стану виразно формулювалося на другому конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства, що відбувся при університеті Північної Кароліни (1958). Виступаючи на ньому з доповіддю «Криза порівняльного літературознавства», Р. Веллек висловив міркування, суголосне думкам багатьох колег, спрямоване проти штучної демаркації предмета вивчення і методики, механічної концепції джерел і впливів, мотивації, обмеженої вузькими національними інтересами. Американські філологи зосереджують свою увагу на загальних закономірностях художнього процесу, надаючи пріоритету вивченню категорій жанру, теми, форми, стилю, течії.

«Аміраніа́ні» — грузинський епос про Амірані («Дитя сонця»), що виник у другій половині II тис. до н. е. на основі давнього міфу про сина богині мисливства Далі, близького до абхазького Абрскіла-богоборця, образ якого пізніше злився з давньогрецьким Прометеєм. Головний персонаж твору, на божественне походження якого вказують знаки сон-

ця й місяця на плечах, схожий на велику хмару, наділений невтоленністю вовка, силою дванадцяти пар буйволів (у пізніших версіях така сила зумовлена його хрещенням у водах чарівного джерела, що належало Інгрі-батоні), визволяє разом з побратимами Бадрі та Усіпі людей від лихих девів, вешів, навчає видобувати вогонь (викрадає задля цього небесну панну Камарі — втілення небесної ватри, подолавши її батька — володаря каджів, погоди, грозових хмар), плавити метал, змагається з небесними богами, тобто наділений рисами спасителя та культурного героя За такі вчинки Амірані зазнає кари його приковують до скелі в кавказькій печері, орел викльовує йому печінку, лише вірний собака намагається допомогти своєму господарю, лижучи ланцюги, аби вони потоншали Однак щороку на Різдво ковалі їх поновлюють Один раз на сім років печера розкривається, і тоді можна побачити в ній нескореного героя За доби християнства відбулася модифікація епосу тепер Амірані прикутий до скелі Ісусом Христом Нині відомо 120 варіантів «А », написаних прозою або прозою, поєднаною з віршами Уривки цього твору переклав українською мовою В Мисик

Ампліфіка́ція *(лат amplificatio збільшення, розширення)* — стилістична фігура у художній літературі, яку використовують для підсилення, доповнення, уточнення та збагачення думки шляхом нагромадження однорідних мовних засобів — синонімів, порівнянь, антонімічних конструкцій, стилістичних фігур тощо Іноді в ній вбачають ознаки градації *«А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі»* (Т Шевченко) Квінтіліан окреслив чотири ознаки А порівняння, нагромадження, перифраз, антитеза Феофан Прокопович виокремлював чотири інші різновиди А збільшення, коли міркування пересувається, ніби сходинками, від меншого до більшого, як у «Промові проти Вереса» Цицерона, порівняння, коли задля увиразнення вислову одне явище зіставляється з іншим, що продемонстрував Цицерон у промові «Проти Катіліни», коли одне твердження випливає з іншого, коли відбувається наростання синонімічних виразів Такі риторичні прийоми О Горбач називає авксисом А часто трапляються у художній прозі *«Жолобецький ліс був ще чорний, хоча над ним уже зносилось сонце, яскраво, радісно, барвисто»* (У Самчук), в поезії, де А підсилюється іншими засобами, наприклад симфорами

в цьому срібному плесі
не скинеться риба не зрине русалка
це гніздо відображень
це житло німих двійників
це могильник фальшивих пророків (І Римарук)

А використовують і для прояснення образів, зумовлених видіннями або сновидіннями, асоціюючи їх з міфом, містикою, символікою та ін, що засвідчила поезія Б-І Антонича А, апробована у письменстві від найдавніших часів, широко вживалася як різновид градації у риториці («плетіння словес»), у бароковому віршуванні («Вірш про Богдана Хмельницького» Івана Бузановського), «химерній прозі», текстах постмодернізму

Амплуа́ *(франц emploi застосування, уживання)* — ролі, що відповідають характеру актора і сценічним потребам У драматичному театрі А еволюціонувало від типізації дійових осіб до індивідуалізації образів. Поширилося в українському аматорському театрі Полтави, Харкова з XVIII ст (А І Дрейсінг, М Щепкін), а в XIX ст було чітко диференційовано чоловічі (коханець, герой, комік, простак, фат, резонер) та жіночі ролі (комічна стара жінка, героїня, гранд-дама, травесті, інженю, субретка) А вживається і в значенні специфіки обов'язків або діяльності митця

Амфіболія *(лат amphibolia двозначність, неясність)* — вислів, породжений синтаксичними та лексико-синтаксичними омонімами й омофонними словами, що зумовлює двозначне тлумачення При узгодженні означення (присудка) з однорідними членами речення буває важко з'ясувати, якого слова (або слів) воно стосується *«Господнє небо і село, / Ягня, здається, веселилось»* (Т Шевченко) Інколи А виникає при неувиразнених акцентах *«Гнів тамував біль»* В усному мовленні вона може бути пов'язана з морфологічним членуванням *«Ой, на горі циганка стояла [ ]»* (слово *гора* при змінених темпах співу може сприйматися по-різному і як підвищення над долиною, і як людське горе) Іноді завдяки А створюються нові семантичні структури, поглиблюючи смислові можливості поетичного мовлення

Перед вами розгорнули
небеса свої знаки
Ви ще щастя не забули,
де лежать його стежки? (Д Загул)

Окремі слова *ви* і *ще* можна прочитати і як прикметник *вище*, що вказує на символістське тяжіння поета до таємничих істин, тобто таке прочитання розкриває ще один, прихований варіант рецепції Значно поширеніші синтаксичні А, спричинені своєрідним порядком слів, вірогідністю подвійного співвіднесення сполучників (*який, котрий*) зі слабким керуванням тощо У вислові *«Довго сміятись не міг»* прислівник *довго* можна інтерпретувати як нездатність до тривалої емоції або як відсутність такої можливості Аналогічні ситуації спостерігаються і в літературному дискурсі Так, у поетичній формулі В Сосюри *«Хмара пливе кучерява, тихо, як сон, розтає»* слово *тихо* семантично амбівалентне, бо потребує подвійного тлумачення, перебуваючи водночас у синтаксичному зв'язку з присудками *пливе* та *розтає* (синтагматичне членування) Сприйняття А залежить від інтонаційного акценту, практикованого в усному мовленні, а на письмі — від фіксованих розділових знаків, що інколи шкодять поетичному мовленню, зумовлюючи аграматизм чи алогізм Часто утворюється дво- або кількаплощинне смислове поєднання

холодний крик пташиний
нічний вітер на озерах
непевна постать з крилами із світла

в глибоку прірву
вдивляються загорнені полотна [ ]
(Валентина Отрощенко)

Означення *пташиний* однаковою мірою стосується слів *крик* і *вітер* Так само на озерах водночас перебуває і вітер, і непевна постать, завдяки синтагматичному членуванню поглиблюючи драматизм тривожного очікування неминучості А спостерігається у доробку І Калинця, С Сапеляка, Т Федюка, І Римарука, В Герасим'юка та ін Вимагає лаконічності і сугестивності вислову, інколи вказує на спосіб декодування:

[...] хтось пішов
хтось вікно
пересипав
хтось
допитувався
як зимує
джмелик води
перекотивши світло

хтось обіч тіні
носить
насіння
для вбитих (М. Григорів).

У цьому фрагменті тісно переплетені слова — щоразу з попереднім і наступним, особливе смислове навантаження має слово *світло* (*«джмелик води / перекотивши світло»* і *«світло / хтось обіч тіні / носить»*), яке утворює типову художню А.

Амфібра́хій (*грец. amphibrachys, від amphi: обабіч і brachys: короткий)* — трискладова стопа на чотири мори з довгим середнім складом в античній *версифікації. У силабо-тонічному віршуванні* — трискладова стопа з наголошеним другим складом (∪ ́ ∪). Константа верса може мати амбівалентну природу, бути двоскладовою, перетворюючись на ямб із наголосом на останньому складі, чи мати кілька ненаголошених складів при дактилічній римі (пеон 2); найповніше А. виявлений при парокситонній римі, коли витворюється гармонійний акаталектичний рядок. В українській поезії А. вперше використав Є. Гребінка («Човен», «Українська мелодія»). До такого розміру зверталися й інші поети, зокрема М. Старицький — автор історико-романтичної поеми «Morituri», написаної секстинами із три-, чотиристопним А. Найменш уживаний одностопний А., що використовується здебільшого у гетерометричних строфах для увиразнення ліричного сюжету:

Матусю! Хто очі мені замінив? —
Всміхнеться, щоб сліз не побачив...
Сама — до вікна, до неораних нив —
І плаче... (Є. Плужник)

Зрідка спостерігається двостопний А.:

Єсть перли безцінні
На дні на морському,
Що кращі перлини —
У серці людському.
Багато тих перлів
Замито пісками.
Ще більше — по світу
Розгублено нами (М. Чернявський).

Інколи поети вживають тристопний А.:

На ґратах не місяць — корова,
Не сяйво — рапатий язик.
В залізних, вантажних оковах —
Життя божевільного лик (І. Крушельницький).

Приклади чотиристопного А. в українській поезії трапляються частіше, застосовуються із постійною цезурою на середині віршового рядка, що іноді деформує розмір:

О метана бурею, // Нене злиденна,
Укріплю Тебе я // на камені слова,
І будеш, як церква, // ясна і сталенна!
(В. Пачовський)

Існують і безцезурні вірші чотиристопного А.: *«Був вечір липневий — і кротка любов / Мене, небентежного, солодко ранила [...]»* (М. Орест). П'ятистопний А. надає поетичному мовленню врочистості, як у вірші «На Карпатських узгір'ях» М. Бажана, де віршовий рядок розмежований постійною цезурою на два півверси:

Просвічений сонцем, // на вітрі, в зеленім огні
Він листя різьблене, // обтяжене росами, сушить.
Хай ломляться гори, // хай грози ревуть в виши ні, —
Він тут вкорінився, // він тут укріпився й не рушить.

Шестистопний А., що розмежовується як постійною (С. Голованівський: *«Минають роки, як хвилини, // і зорі згасають байдужо...»*), так і непостійною цезурою на два півверси, зумовлює «важкість» стилю, як-от у вірші «Сентиментальний романс» В. Шкляра:

Упала завіса, застигли на мить оркестранти,
і ти — то на диво підхмарна, то зовсім земна —
на місячних променях плинеш, немов на пуантах, —
дзвінка, непідвладна нікому небесна струна...

Інколи поети звертаються й до вільного А.:

Полудне.
Широкеє поле безлюдне.
Довкола для ока й для вуха
Ні духа! (І. Франко)

А. використовується для відтворення глибоких переживань, величних описів, філософських медитацій.

Амфіма́кр (*грец. amphimakros: між довгими складовими*), або **Кре́тик,** — стопа античного віршування з п'яти мор, утворена двома довгими складами, між якими розташовувався один короткий (— ∪ —). В українській силабо-тоніці А. умовно називають стопу дактиля з додатковим акцентом на третьому складі або анапеста з додатковим наголосом на першому складі. Так, у віршованому рядку *«Сонце краще горить — серединою дня»* (А. Малишко) у першій стопі спостерігається надсхемний наголос на першому складі (́ ∪ ́).

Амфітеа́тр *(грец. amphitheatron)* — у давньогрецькому театрі — місця, розташовані півколом на схилах пагорбів. А. називають давньоримське монументальне приміщення для видовищ, яке мало еліптичну форму й арену посередині. В А. відбувалися бої гладіаторів, масові театралізовані вистави. Навколо арени уступами вгору були розміщені місця для глядачів. У сучасному театрі А. — місця для глядачів, розташовані на підвищенні за партером, інколи — на другому поверсі.

Анаба́зис *(грец. anabasis: сходження)* — термін, що походить від назв однойменної книги Ксенофонта про похід загону грецьких вояків під керівництвом Кіра Молодшого проти брата, Артаксеркса II, володаря Персії, вглиб Перського царства і про повернення 2000 греків після смерті Кіра з долини Тигру через Вірменію до Трапезунда та історичної праці «Анабазис Александра» (II ст. до н. е.) Арріана Флавія з Нікомедії в Бітунії. Нині А. інколи застосовується на позначення військового походу в тил ворога. У такому значенні це поняття вжив чеський письменник Р. Медек у циклі романів «Легіонерська пенталогія», присвяченому героїзації діяльності чехо-словацьких легіонів в Україні та Росії, назвавши його

«Анабазисом» (1921—27). Я. Гашек в одному з розділів роману «Пригоди бравого вояка Швейка» також використав А.: «Будейовицький анабазис Швейка».

Анагнори́зм *(нім. Anagnorisis, англ. recognition, франц. deconverte, польс. anagnoryzm, від грец. anagnorismos: впізнавання)* — момент сюжетної дії, що з'ясовує перехід персонажа або реципієнта від незнання до знання, вказує на розв'язку драматичного конфлікту завдяки з'ясуванню походження та характерних рис таємничого героя. Термін застосував Арістотель у «Поетиці» (розділи XI та XIV) стосовно отримання трагічною дійовою особою відомостей про приховувані від неї події минулого, про власну долю чи іншу особу. Класичним прикладом А. можуть бути твори римського драматурга Менандра, зокрема його комедія інтриги, в якій розгортаються сюжетні колізії впізнавання знехтуваних дітей, віднаходження кровного зв'язку між дійовими особами, що завершується щасливим фіналом («Полюбовний суд»). Іноді розв'язка перипетій А. насичувалася трагічними компонентами, як-от у п'єсах «Орестея», «Цар Едип» та «Едип у Колоні» Софокла. Прийом А. застосовується в епічних творах античності, наприклад епізод впізнавання Одіссея Телемахом у поемі Гомера «Одіссея» або Алпамиша в однойменному епосі; в середньовічних агіографіях, у пізнішій літературі, як-от у поемі «Наймичка» Т. Шевченка.

Анагра́ма *(грец. ana: пере-, над- і gramma: літера)* — перестановка літер у слові у зворотному порядку, завдяки чому з'являється нове слово (*тік — кіт, мука — кума, літо — тіло, сорт — торс*). За допомогою А. утворюються псевдоніми (Симонов — *Номис*), обігруються прізвища: Антіох Кантемір — *Харитон Макентін*, Юліан Тувім — *Lutni, ujaw mi!* тощо. Ця стилістична фігура добре відома в українській поезії, використовується для римування чи застосування несподіваних ефектів, зокрема комічного, як у поемі «Енеїда» І. Котляревського (частина IV): *«Борщів як три не поденькуєш, / На моторошні засердчить; / І зараз тяглом закишкуєш, / І в буркоті закендюшить»*. У цьому уривку автор використав досвід бароко, схильного до ігрових моделювань семантики, до розкладання загальновживаної лексики на морфемні чи фонемні складники з метою утворення нових слів із неочікуваним їх поєднанням, що посилює акустичні можливості алітерації та асонансу. Не посівши визначеного місця в естетиці бароко, А. розглядалася як різновид курйозної поезії. У «Ляменті» Давида Андреєвича вона винесена за межі основного тексту, хоч незрідка вважалася поетичним засобом з програмою, тобто «тоє, з чого может ся зложити анаграма», як зазначав Іван Величковський, ілюструючи своє спостереження прикладом:

> **МАРІА** єст надежда **РАЯ**, Ми єдина,
> Сія ми рай обрѣсти упросит у сына.

У цих рядках слово *МАРІА* вжито у значенні програми, а *РАЯ МИ* — А. Можливості такого прийому добре відомі дитячому фольклору (скоромовки, прозивалки, лічилки та ін.) і привернули увагу схильних до версифікаційного експерименту авангардистів (Д. Алексич, К. Швіттерс, Г. Шкурупій та ін.), які намагалися шляхом почленування і довільного монтажу мовного матеріалу витворити нову поетичну якість, як, наприклад, М. Семенко у вірші «Автопортрет»:

> Хайль семе коми
> Ихайль кохайль альсе комих
> Ихай месен михсе охай
> Мх ель кмс мих мих
> Семенко енко нко Михайль
> Семенко мих михайльсе менко
> О семенко михайль!
> О михайль Семенко!

Однак ніхто з авангардистів не сягнув рівня Гекарта, який видав у Валансьєні курйозну книжку під назвою «"Анагамеана", поема в VII піснях, XCV-те (насправді — перше. — *Ю. К.*) переглянуте, виправлене та доповнене видання, рік XI анаграматичної ери» (1821), що нині зберігається в Паризькій національній бібліотеці.

Анадиплóсис *(грец. anadiplōsis: здвоєність)* — див.: **Зіткнення**.

Анаканóсис *(грец. anaikanōsis: оновлення)* — стилістична фігура, яка вказує на звернення мовця до слухачів, щоб спонукати їх розв'язати певну проблему. Термін використовував Феофан Прокопович. Приклад А. з поеми «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє» Т. Шевченка:

> Не дуріте самі себе,
> Учітесь, читайте,
> І чужому научайтесь,
> Й свого не цурайтесь,
> Бо хто матір забуває,
> Того Бог карає,
> Того діти цураються,
> В хату не пускають.

Анакла́дис *(грец. anakladis: поворот)* — те саме, що й антиметабола, хіазм. Феофан Прокопович називав цей прийом переміною. Прикладом А. може бути прислів'я «Мудрий не все каже, що знає, а дурний не все знає, що каже».

Анаколу́ф, або **Анаколу́т** *(грец. anakoluthos: непослідовний, неправильний)*, — синтаксична конструкція, що не відповідає загальноприйнятим граматичним формам, полягає у частковій неузгодженості членів речення, надмірному застосуванні еліпсів, є різновидом аграматизму, спричинена дією контамінації. А. поширений в усному мовленні. Як стилістична фігура з притаманним їй розривом формально-синтаксичного зв'язку між членами речення, вживається для характеристики мовлення персонажів, відтворення їх схвильованості, нервового збудження або задля комічного ефекту, як у філологічній трагікомедії «Мина Мазайло» М. Куліша. У ній завдяки А. саморозкривається однойменний головний герой: *«Жодна гімназистка не хотіла гуляти — Мазайло! За репетитора не брали — Мазайло! Од кохання відмовлялися — Мазайло! А він знову: "Вам чого? — питаю"»*. В уривку наявні різні синтаксичні моделі, що зумовлюють неузгодження відмінкових форм. Різновидом А. вважається розрив структури речення вставною конструкцією, відокремленим зворотом (Т. Шевченко: *«Ой зоре! зоре! — і сльози кануть. / Чи ти зійшла вже і на Украйні»*) або складання компонентів двох різних сполучень, наприклад у байці Л. Глібова про Мишву: *«І почала хазяйнувати, —/ Не скільки їсти, як псувати»*. Тут замість формул «не стільки .., скільки», «не так .., як» поєднано частини обох. Ін-

коли А. утворюється шляхом поєднання слів за давніми, а не сучасними правилами, наприклад у народній пісні: «*Пило воду два соколи, / Напившися, говорили*». А. почасти вживається в ліриці задля посилення експресії поетичного мовлення, надання їй особливого колориту:

На рожево сміються таксі,
На чорняво ридають каштани.
Ще не всі, ще не всі, ще не всі
Відпекли несподівані рани (Р. Скиба).

Анакреонти́чна пое́зія (*нім. Anakreontik, англ. anacreontic, франц. anacreontique, польс. anakreontyk, рос. анакреонтическая поэзия*) — жанр лірики, перейнятий епікурейськими мотивами, для якого характерне віталістичне, життєспрагле світосприйняття, жага земного щастя, гедонізму, любові. Переважно використовувався анакреонтичний верс. А. п. приписують Анакреонту (прибл. 570—487 до н. е.) — іонійському поету з міста Теос, який розвивав традиції лесбоської лірики. Стала символом грайливого, шляхетного еротизму. Його доробок зберігся у фрагментах. Славу поетові створили його послідовники з Александрійської школи (III—II ст. до н. е.), описуючи легковажного Амура у своїх еротичних чи застільних піснях (сколіях), елегіях, епіграмах та гімнах, що наголошувалося у виданні «Антична лірика» (1967) Б. Ярхо, К. Полонської. Приклад А. п.:

Сумно жити не кохавши,
Сумно жити й покохавши,
Найсумніше ж від усього
Ошукатися в коханні.
Все Ерот під ноги топче —
Людську мудрість і звичаї,
Тільки срібло всі шанують.
Хай тому добра не буде,
Хто найперший прагнув срібла!
Через те братів не стало,
Через те й рідня не рідна,
Через те убивства й війни,
Та найбільше нас, коханців,
Через те усюди гине (переклад Г. Кочура).

Відомий збірник Нового часу «Анакреонтика» (один із них у 1554 упорядкував А. Етьєн і видав Г. Стефанус) спочатку вважався автентичним, однак у XIX ст. було розкрито містифікацію, доведено, що він містив віршовані твори різних авторів, які наслідували свого античного попередника, відтворюючи близьку до пасторалі художню модель гармонійного світу, в якому перебували античні боги Афродіта (Венера), Ерот (Амур), Вакх (Бахус), Пан, Діоніс та ін. А. п. вплинула на доробок поетів східних літератур (Гафіз, Рудакі, Омар Хайям), трубадурів, вагантів-голіардів, П. де Ронсара та ін. поетів «Плеяди», Т. Тассо, Я. Кохановського, З. Морштина, Ж. Шаплена, Вольтера, М. Прайєра, Р. Бернса, А. Шеньє, Й. Глейма, Г.-Е. Лессінга, Ф. Шиллера, Й.-В. Гете, Г. Мюллера, А. Міцкевича, А. Я. Пухмайєра, В. Неєдли, К. Конакі, П. Славейкова, О. Сумарокова, Г. Державіна, К. Батюшкова, А. Дельвіга, О. Пушкіна та ін. Цікавий цикл «Анакреонтичні оди» міститься у творчій спадщині «парнасця» Ш. Леконта де Ліля. А. п. обстоювали представники класицизму і Просвітництва. Поезія того періоду набувала грайливості, грацйності, елегантності, розкриваючи нові версифікаційні можливості. А. п. відповідала духу сентименталізму, який обстоював принцип емоційної безпосередності, часто стилізуючи справжні людські почуття. Мотиви А. п. позначились і на малярстві рококо (Дж. Ватто, Л. Фрагонар, Ф. Буше). А. п. вплинула на творчість Григорія Сковороди, простежувалася у ліриці українських поетів XIX—XX ст., зокрема в доробку Ю. Федьковича, С. Руданського, М. Старицького, А. Кримського, М. Вороного, О. Олеся, В. Пачовського, П. Тичини, О. Влизька, М. Йогансена, М. Вінграновського та ін. Особливо яскраво анакреонтичні мотиви представлені у ліриці київських «неокласиків», зокрема М. Рильського:

Вже червоніють помідори
І ходить осінь по траві.
Яке там ще у біса горе,
Коли серця у нас живі?[...]

Анакреонти́чний верс (*нім. anakreontische Vers, anacreontie Metr, франц. vers anacreontique, польс. anakreontijski wirsz, рос. анакреонтический стих*) — в античній версифікації — восьмискладник, приписуваний іонійському поету Анакреонту із малоазійського Теоса, акаталектичний диметр з іоніком (∪∪ ⊥ ⊥∪ ∪ ⊥ ⊥), часто вживаний у формі, представленій довгими і короткими складами: ∪ ∪ ⊥∪ ∪ ⊥∪ ⊥ ⊥. Спробу адаптувати А. в. зробив Г. Кочур, використавши восьмискладник як півверс при перекладі віршів Анакреонта:

Кобилице фракіянко, чом од мене ти втікаєш,
Косо дивишся на мене, ніби справді неук я?
Почекай, тобі гнуздечку я накину і скерую,
Взявши повід, біг твій бистрий на призначену мету.
Нині ти лише на луках вільно скачеш і несешся,
Досі, мабуть, не траплявся вершник сміливий тобі.

Анакру́за, або **Анакру́са** (*грец. anakrusis: відштовхування*) — слабкий ненаголошений склад, що передує першому метричному наголосу, тобто доіктовий початок вірша. У силабо-тонічному віршуванні при хореях і дактилях А. буває нульовою, при ямбах та амфібрахіях — односкладовою, при анапесті — двоскладовою. Внутрішня структура споріднених силабо-тонічних розмірів однакова, але варіюється завдяки А., яка увиразнює її ритмотвірність, актуалізує амбівалентність. Постійна А. зумовлює появу «зайвого» складу на початку верса, тому здатна змінити одну стопу на іншу, наприклад амфібрахій на анапест:

А серце кипить, стугонить, стугонить:
Ні плачем, ні мечем, ні мольбою [...] (І. Багряний).

При переході з одного розміру на інший спостерігається зміна темпоритму, як в амбівалентній строфі В. Симоненка:

Коли крізь розпач випнуться надії
І загудуть на вітрі степовім,
Я тоді твоїм ім'ям радію
І сумую іменем твоїм.

Попри ненаголошені ікти, у двох перших рядках наявні «надсхемні» склади, а в наступних вони ніби вилучені, що зумовлює зміну артикуляційного темпу при сходженні від ямба до хорея. Водночас у перших рядках відчувається пришвидшення ритму, а в других — уповільнення. За таких умов віршознавці застосовують терміни «А.» та «антианакруза» (Г. Шен-

гелі, І. Качуровський), хоч окремі дослідники (М. Гаспаров, В. Холшевніков) вважають антианакрузу застарілим поняттям.

Анале́кти *(грец. analektō підбираю)* — вибрані твори одного чи кількох авторів.

Анале́псис *(англ. analepsis)* — анахронія в оповіді, коли наратор відновлює колишні події, котрі зумовили нинішній момент. Виокремлюють А. завершальний (заповнення прогалин на місці еліпсів, фігур, умовчування наративу) та повторювальний (нагадування про те, що сталося). Так, спогад оповідача про кохання до Сюзан може бути прикладом А. у повісті «Via dolorosa» А. Любченка.

Ана́ліз літерату́рного тво́ру *(нім. Analyse des literarischen Kunstwerks, англ. analysis of a literary work, франц. analyse d'oeuvre litteraire, польс. analiza dzieła literackiego, рос. анализ литературного произведения, від грец. analysis розклад, почленування)* — мислене розчленування цілісного твору на складники, розгляд їх окремо та в текстуальних, контекстуальних й інтертекстуальних зв'язках з метою виявлення особливостей його структури, жанрово-стильової специфіки, висвітлення істотного, естетично вартісного, соціально значущого. Форма А. л. т. зумовлюється своєрідністю досліджуваного літературного феномену та метою, окресленою літературознавцем. Складниками А. л. т. є експлікація, уважне прочитання, коментування та ін. Здійснюючи А. л. т., дослідник обирає методологічні принципи (філологічний, психоаналітичний, герменевтичний, психологічний, структуральний, міфологічний, соціологічний тощо), уникає накладання на нього сторонніх ідеологем, прагнучи віднайти адекватний ключ прочитання. Від цього залежить те, наскільки теоретична модель дослідження відповідна відмінному за своєю природою літературному твору. Відповідність абстрагованої теоретичної моделі дослідження літературному твору наявна, коли А. л. т. зумовлює поєднання вивчених складників за допомогою синтезу у семантичне ціле, збагачене новими знаннями, даними опису, систематизації та класифікації компонентів, що виконують художню (Б. Томашевський), конструктивну (Ю. Тинянов), змістову (М. Бахтін) функції. Поступальний аналіз дає змогу виявити творчу еволюцію митця, зафіксовану певним твором. Водночас літературознавці використовують зворотний аналіз, відтворюючи у русі дослідження від конкретного тексту до причин його появи необхідні особливості творчої лабораторії та несвідомі імпульси письменника. А. л. т., практикований від доби Арістотеля до періоду «нової критики», що сформувалася у США та Англії у XX ст., має невичерпний потенціал, здатність концептуалізувати не лише конкретний продукт художньої творчості, а й літературний процес. Сумніви у його життєздатності, що виникли під впливом постмодерністських віянь, безпідставні, також не доцільні спроби замінити логічні прийоми критичної рецепції полегшеною інтелектуальною чи естетичною рефлексією або есе.

Аналіти́чна психоло́гія *(нім. Analytische Psychologie, від грец. analytikos одержаний внаслідок аналізу, psychē душа і logos слово, вчення)* — теорія вивчення феномену психічного несвідомого, запроваджена швейцарським психологом і культурологом К.-Г. Юнгом (1875—1961). Спростовуючи пансексуалізм психоаналізу З. Фройда, фокусування на індивідуальному рівні напружених конфліктів (Воно), (Я, Над-Я), він обґрунтовував принципи колективного несвідомого як сукупність досвіду у психічних моделях людини, зафіксованих глибинними міжособистісними структурами упродовж культурного онтогенезу, що неможливо витлумачити на підставі концепцій Едипового комплексу чи сублімації. Йшлося про психофонд, прообраз — архетип, успадкований поколіннями у процесі розвитку свідомості, що виражається за допомогою символів, видінь, сновидінь, ритуалів, міфів, художньої літератури. Архетип — центральне поняття А. п. Він втілює чисту форму, позбавлену яскравого експресивного змісту, здатну, однак, розбудовувати душевні стани загальнолюдського рівня в індивідуальному прояві. Окреслюючи в людській психіці нашарування родового, родинного та особистісного походження, К.-Г. Юнг інтерпретує вітально-психічну силу лібідо поза сексуальним аспектом як енергетичний потенціал суб'єкта, творчі можливості якого містяться в архетипних парадигмах поведінки, лише спрямовуючи лібідо на шлях самореалізації індивіда. Визначальним він вважав колективне позасвідоме сприйняття, що було корелятом інстинктів. Значного семантичного навантаження набувають екстравертована та інтровертована риси, що характеризують два протилежні типи людей: екстравертів та інтровертів. А. п. вплинула не тільки на розвиток психології, психоаналізу, психотерапії, гуманітарних наук, а й на художню практику модернізму та постмодернізму, на сучасну естетичну рецепцію, яка користується методологічними принципами юнгівської теорії. К.-Г. Юнг схилявся до розуміння близькості методів А. п. до методів літератури (мистецтва), вбачаючи у ній новий тип наукового висвітлення важливих символів культури, наприклад світового дерева. На шляху до його реалізації він вказував на небезпеку впливу східних релігійно-містичних культів, в яких особистісна основа започаткована архаїчною стихією колективного несвідомого, та логоцентричної експансії європоцентризму, що спотворює достеменну природу несвідомого, вихолощуючи десакралізовану свідомість. На противагу цим тенденціям він пропонував інтеграцію свідомого та підсвідомого людської душі шляхом символічного тлумачення та суб'єктивного переживання архетипів, поширених у художній практиці, сприяючи процесам індивідуації, метою якої вважається самість. Концепцію А. п. поглибили учні К.-Г. Юнга — Марія-Луїза фон Франц, Дж. Л. Гендерсон, Фріда Фортзгем, Анієла Жаффе та ін. Настанови юнгіанства позначаються і на літературознавчих студіях Г. Грабовича, Оксани Забужко, С. Пригодія, Ніли Зборовської, Наталії Слухай, О. Гудза та ін.

Аналіти́чний а́втор *(грец. analytikos одержаний внаслідок аналізу і auctor письменник)* — всевідний наратор, поширений у класичній літературі.

Аналіти́чні жа́нри *(грец. analytikos одержаний внаслідок аналізу і франц. genre, від лат. genus рід, плем'я)* — група літературознавчих, літературно-критичних жанрів, до якої належать стаття, рецензія, огляд, студія, розвідка, дисертація, автореферат, монографія, нарис, лист, кореспонденція, коментар. Поширені в текстології, бібліографії, фольклористиці, журналістиці тощо.

Ана́лог *(грец. analogos: подібний, відповідний)* — художній образ (означник), який найповніше відображає суттєві ознаки свого прототипу (означуваного). Особливо важливий принцип для реалізму з властивими йому міметичними конструюваннями життєвих явищ з їхніми строго детермінованими процесами. Так, образ Чіпки Варениченка із роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика є не лише відповідником реальному *Гнидці, а й сприяє висвітленню широкої соціально-*історичної панорами національної дійсності від часів зруйнування Запорозької Січі до середини XIX ст. А. має важливе значення для критичної рецепції, яка намагається якомога точніше пізнати досліджуваний твір чи літературний процес, зафіксувати його у відповідних теоретичних моделях.

Аналóгія *(грец. analogia: відповідність)* — художній прийом, вживаний письменником для розкриття одного явища через інше. Найпростіший приклад А. — з вірша «Ой не крийся, природо, не крийся» П. Тичини :

Твої коси від смутку, від суму
Вкрила прозолоть, ой ще й кривава.
Певно, й серце твоє взолотила печаль,
Що така ти ласкава.

А була ж ти — як буря із громом!
А була ж ти — як ніч на Купала...
Безгоміння і сум. Безгоміння і сон. —
Тільки зірка упала...

Для поета людські риси є А. до природи осінньої пори. На основі А. постають тропи, зокрема порівняння, інколи оформлюється лірична композиція художнього тексту. Водночас А., вказуючи на подібність за формотвірними та жанровими ознаками об'єктів наукового дослідження, вживається у літературознавстві як умовисновок, за допомогою якого встановлюють ознаки певного твору на підставі їх подібності до ознак інших творів, наприклад октави М. Рильського, Ю. Клена чи С. Гординського, або мотиви, як-от сонет «Смерть закоханих» Ш. Бодлера та «Балада про блакитну смерть» Б.-І. Антонича. А. нерозривно пов'язана з індукцією та дедукцією мислительного процесу. Виокремлюють просту А. (схожість ознак двох предметів зумовлює висновок про відповідні ознаки інших предметів), поширену (йдеться про подібність зіставлюваних предметів зі схожими ознаками), строгу (припущення про взаємозалежність подібних за ознаками предметів) та нестрогу (схожість двох предметів з відомими ознаками дає змогу встановити нову ознаку в одного з них, про яку невідомо, чи зумовлена вона першими). Інколи утворюються паралельні семантичні ряди А., коли, наприклад, прислівник із просторово-часовою характеристикою *часто* уподібнює до себе слово *густо*, що означає певну масу, у вислові *часто-густо*; за зразком *середина дня* вживаються словосполучення *середина ночі*, *середина віку*. Семантична А. спричинює як смисловий паралелізм, так і сконцентрованість пов'язаних значенням одиниць на кшталт значення множини пошанування при третій особі, що вживається відповідно до першої та другої особи (П. Тичина: *«Встали мати, встали й татко: / Де ластовенятко?»*). Поширена також формальна А., що спостерігається у чергуванні голосних *о*, *е*, *і* в новозакритих складах (*гора — гір*), впливаючи і на відкриті склади (*стілець*), а також семантико-формальна, як у діалектній формі *двіста* за зразком *триста* або у формі жіночого роду *така дівча* (І. Котляревський) замість загальновживаного *таке дівча*. На основі А. виникає явище народної етимології, що спирається на гру слів, зумовлює розкриття внутрішніх смислових можливостей омонімів, паронімів тощо як в усній, так і в писемній словесності. Так, іменник *Дніпро* завжди вживається у виключно *чоловічому роді*, а *Десна — у жіночому. Крім щойно* зазначених парадигматичних типів А., поширені і синтагматичні, в яких наявний механізм вирівнювання семантичного та формально-граматичного узгодження відповідно до застосовуваних вже узгоджень інших їх значень (не лише *оповідач* від *оповідати*, а й *поетеса* за взірцем *стюардеса* замість правочинного *поетка*); вони часто вживаються в ідіоматичних зворотах, витворюють підґрунтя для метафоризації мовлення. Так, у фрагменті з усмішки «Зенітка» Остапа Вишні падіння чоловіків з дерева асоціюється із фігурним польотом літака: *«Так ми з кумом, як стій, з кислиці у піке. Кум таки приземливсь, а я з піке — в штопор, із штопора не вийшов, протаранив Лукерці спідницю й урізався у землю»*. Від адекватності оперування А. залежить розуміння сенсу художнього явища, його долі, особливо коли воно є новаторським, не відповідає вимогам нормативної естетики (лірика Л. де Гонгори, Лотреамона чи В. Вітмена, полотна В. Ван Гога).

Ана́мнез *(грец. anamnēsis: спогад, пригадування)* — знання як спогад про ідею, що існувала колись, за міфічної доби, відома людській душі, але забута. Поняття запровадив Платон («Менон») у вигляді апорії: «Людина не спроможна відкрити ні те, що вона знає, ні те, чого вона не знає». Проблему А. порушують сучасні постмодерністи. Так, у праці «Спогади» Ж. Дерріда звернув увагу на труднощі пригадування, коли активізуються сліди пам'яті, відновлюються зв'язки між минулим та сучасністю. А. помітний і на теренах мистецтва, зосередженого на змалюванні минувшини, що висвітлив, зокрема, В. Бен'ямін («Про поняття історії», 1940) на матеріалі творчого досвіду сюрреалізму. За його спостереженням, щоразу здійснюється приєднання до «текстури сьогочасся», відбувається метафоризація історії як особливого тексту. Зокрема, французькі революціонери кінця XVIII ст. сприймали себе як нових римлян, цитували явища культури Давнього Риму так, як «мода цитує застарілі строї».

Ана́нім *(грец. ana: над і onyma: ім'я)* — псевдонім, утворений написанням прізвища навпаки: Іксмореж — Жеромскі (польський поет С. Жеромський), Ремарк — від прізвища Е.-М. Крамер.

Ана́пест *(грец. anapaistos: обернений, зворотний щодо дактиля)* — в античній версифікації — трискладова стопа на чотири мори, в якій перші два — короткі, третій — довгий. Вважають, що А. запроваджений поетом Тіртеєм (VII ст. до н. е.). Вживався у маршових піснях, пізніше — у драматичних творах, найпоширенішу його форму — акаталектичний диметр — використовували грецькі трагіки. У своєму трактаті «Поетика: Сад поетичний [...]» (1736) Митрофан Довгалевський розрізняв чистий А. та мішаний, в якому до нього додаються інші розміри, зокрема дактиль, як у Піндаровому версі, парфенійському каталектичному диметрі, хоровому монометрі. У

силабо-тонічній системі — трискладова стопа з наголосом на останньому складі (∪ ∪ ⊥), з'явилася в українській поезії в першій половині XIX ст. у збірці «Вітка» (1840) М. Костомарова. Одностопний А. у чистому вигляді трапляється у дитячому фольклорі:

Гірчачок,
Молочок,
Свині пас,
Не допас.

В українській поезії А. застосовується зазвичай у гетерогенній строфі, хоча нечасто поети використовують одностопну форму:

Зброї дзвін...
Як давно!
Я один
І вино... (В. Сосюра)

Двостопний А. — рідкісне явище:

Я дійду на зорі
До найстаршої брами.
Де ключі? У Дніпрі.
А Дніпро — під валами (В. Герасим'юк).

Такий розмір при цезурі та з нарощеним на один склад першим півверсом збігається із чотиристопним хореєм, а на два склади — витворює пеон третій. Приклад тристопного А. можна знайти у поетичній спадщині І. Франка, зокрема у вірші «Не пора»; у третьому рядку з'являється чотиристопний неусічений А.:

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й Ляхові служить!
Довершилась Укрáїни кривда стара.
Нам пора для Укрáїни жить.

Чотиристопні А. у чистому вигляді вживаються із постійною цезурою на другій стопі (та без неї) з нарощеним на один чи два склади першим півверсом:

Польовою стежиною з дальніх доріг
Йду в село і радію сподіваній стрічі.
Тільки каменем смуток на серце наліг:
Кладовище побільшало двічі (В. Марочкін).

П'ятистопний А. відомий із постійною цезурою на другій стопі та без цезури, витворює медитативний настрій:

На горі ніби снігом біліє давнезний собор,
Що скликає всі вірні серця вечорами і зранку.
Давня ратуша в землю вростає, немов мухомор,
Сивий майстер в льошку замовляє вина
філіжанку (М. Рильський).

Вживаючи шестистопний А., поети не дотримувалися строгих метричних вимог: *«І це вже тебе не побачу довіку, мій краю коханий, / Не побачу степів тих розкішних, гаїв тих співучих* [...]*»* (П. Куліш). Аналізуючи ці віршові рядки з різностопними варіантами (у другому рядку — п'ять стоп замість шести), І. Качуровський дійшов висновку, що шестистопний А. із постійною цезурою (після другої та четвертої стоп) — досить проблематичний в українській версифікаційній практиці, хоч теоретично цілком можливий. Водночас поети спростовують такі припущення, звертаються до даного розміру, перетворюючи його на складник сучасного віршування, що доводить вірш «Пора репетицій» Наталки Білоцерківець:

це пора репетицій дерева виходять на сцену
кров старого актора стіка листопад листопад
о наївний глядачу ти віриш
ця смерть достеменна
смерть завжди достеменна тебе научає театр.

Опановують цей розмір й інші автори, наприклад Т. Федюк (*«З блекоти, із полеглого пилу і трохи у небі звізди...»*).

Анапóдотон *(грец. anapodoton: незворотний)* — синтаксична конструкція, близька до анаколуфа, для якої характерна недостатня скоординованість між складниками висловлення, виражена повторюваними займенниками, сполучниками *хто... хто; чи...чи; або...або; одні...інші (другі, треті...)*: *«Хто в ліс, хто по дрова»*, *«Чи пан, чи пропав»* тощо.

Анáстрофа *(грец. anastrophē, букв.: переставлення)* — зміна прямого порядку слів у реченні чи словосполученні на непрямий без порушення змісту. Суголосна антиметаболі, хіазму, анадикласу, а за інверсуванням вислову, яким закінчується віршовий рядок і ним же починається наступний, близька до амебейної композиції:

У синьому небі я висіяв ліс,
У синьому небі, любов моя люба,
Я висіяв ліс із дубів і беріз,
У синьому небі з берези і дуба (М. Вінграновський).

А. відмінна від епанадиплосису.

Анáфора *(грец. anaphora: піднесення)* — єдинопочаток, риторична фігура, вживана, на відміну від епіфори, на початку віршованих рядків у вигляді звукового, лексичного повтору (Любов Голота: *«Любочці нашій складаю співаночку: / Любенько, любо, любов'ю, любляночку»*) чи повторення синтаксичних, строфічних структур упродовж усього твору або його частини (Ліна Костенко: *«А ти десь там, за даллю вечоровою, / А ти десь там, за морем тишини* [...]*»*), завдяки чому збільшується семантичний обсяг мовних одиниць, увиразнюється експресивний колорит твору. Як стилістичний прийом градації, оснований на звуковій організації мовлення, А. інколи близька до анаколута. Може виконувати композиційну функцію в ліричному сюжеті:

сніг якого ніхто не чекав
сніг якому ніхто не вірив
сніг безмежний сніг позамежний
сніг безчасний сніг дочасний сніг позачасний
сніг безрідний сніг нерожденний сніг невмирущий
сніг безликий сніг безбілий сніг безхолодний
сніг безболісний сніг безпечальний
сніг безпритульний
сніг безсніжний [...] (В. Кордун).

Анахронíзм *(грец. anachronismos, від ana: над і chronos: час)* — культурно-історичні, хронологічні, етнографічні та ін. невідповідності у художньому творі, помилкове, зумисне чи мимовільне привнесення до літературного тексту невластивих певній добі, зазвичай застарілих поглядів, звичаїв, суджень, лексики. Так, у драмі «Юлій Цезар» В. Шекспіра згадується годинник, якого не могло бути в Давньому Римі. Ю. Клен у поезії звертався до соняшника *«О Дажбожів високий, пишний цвіте»*, тоді як ця рослина з'явилася в Європі на початку XVI ст., а в Україні — значно пізніше, коли язичництво було витіснене християнством, однак органічно вписалася в національну свідомість. Іноді на художнє тлумачення історичних подій впливають погляди пізніших часів, що

застосував у романі «Майстер і Маргарита» М Булгаков, послуговуючись при змалюванні містерії Ісуса Христа апокрифами, середньовічними єретичними вченнями та студіями Ж Е Ренана Трапляються випадки, коли певний архетип позначається на усній чи писемній словесності так, у києворуських билинах половців часто ототожнюють з татарами як втіленням хаосу, стихійної сили степу Інколи А простежується у стильовій невідповідності вимогам новітніх естетичних тенденцій, засвідченій, зокрема, творами Марії Проскурівни («Од сіна до соломи», «Пані писарівна» та ін), написаними в період раннього модернізму на початку XX ст , але перейнятими наративно-дидактичним дискурсом часів Г Квітки-Основ'яненка А вбачають і в інерції художнього мовлення поетів, схильних повторювати певні зужиті мотиви, тропи (волошки, солов'ї та ін) та версифікаційні засоби (ямбічний розмір, банальна рима тощо), переважно спрощені, проти чого протестував В Поліщук та ін авангардисти Достеменні таланти на зразок В Голобородька, звертаючись до такої спадщини, здатні творчо її переосмислити, позбавити безперспективного штампування Так, у вірші «Катерина Білокур піжмурки квітів» зужиті поетизми набули нового сенсу

[ ] «Ти квітко найблакитніша, що стелишся
низенько по землі,
щоб і мертві небо побачили —
барвінок»
І барвінок цвіте з-поза невідомих квітів

Для тих, хто не знали їхні назви
по-українському,
квіти не існують
для чужинців, які пильно стежили,
як малярка водила пензлем
із набраною ультрамариновою фарбою,
на полотні —
квіти були непомітні [ ]

А поширюють і на неадекватне сприйняття класики (латинська поезія раннього середньовіччя, використовуючи джерела античної лірики, тлумачила її з позицій цінностей християнства) або привласнення однією національною культурою культурної, зокрема й літературної, спадщини асимільованої нації Спроби перетворення архаїчних форм на культ негативно позначаються на літературному процесі Аналогічні тенденції спостерігалися у середовищі МУРу, зокрема вплинули на концепцію «Великої літератури», позначену особливостями міметичного письма XIX ст Водночас неприпустимо вбачати А у таких традиційно твердих строфічних формах, як сонет, октава, терцина, рубаї, новела тощо, які постійно виявляють свою життєздатність Інколи письменники застосовують А свідомо, як у романі «Справи пана Юлія Цезаря» Б Брехт

Анациклічний вірш *(грец ana над, kyklos коло і лат versus повтор, поворот)* — зворотний вірш, побудований так, що його текст можна читати від початку до кінця і навпаки за словами (а не за літерами, як у паліндромі), не порушуючи віршованого ритму Він був особливо популярним за доби бароко, зокрема у творчості Івана Величковського

Високо діва єст вознесенна,
Глубоко яко бяше смиренна

Цей поет урізноманітнював А в , випробовуючи можливості української книжної мови на теренах поезії, давав йому відповідні назви Крім щойно наведеного раку словного, він створив також рак прекословний, в якому слова, коли їх читали навпаки, виражали протилежний зміст, чотириганистий, де слова читалися вздовж і впоперек віршованого тексту У сучасній поезії А в трапляється у доробку М Мірошниченка, І Іова, А Мойсієнка

«Анва́ре Сухейлі» *(перс «Сяйво Сухейлі»)* — перськомовна дидактична поема, довільна інтерпретація «Калили і Димни», здійснена Хусейном Ваїзом Кашині (нова передмова, зміни оригіналу, затемнений стиль, орнаментальні засоби), присвячена Ахмаду Сухейлі — візиру султана Хусейна Байкари Тривалий час твір «А С » був навчальним посібником для тих, хто вивчав перську мову

Ангажеме́нт *(франц engagement, від engager наймати, запрошувати)* — контракт з артистом або театральним колективом на певний термін та на певних умовах

Ангажо́ваність *(франц engager наймати, запрошувати)* — ідеологічно визначена, соціально замовлена діяльність Вважають, що термін запровадив французький письменник, філософ-екзистенціаліст Ж П Сартр, на думку якого суб'єкт при виборі власного способу існування має враховувати очікування зовнішніх обставин, активно брати участь у соціально-онтологічній екзистенції А тому письменник покликаний до постійного промовляння, а в «разі мовчання мусить стріляти», як того, мовляв вимагають позалітературні події На противагу таким безапеляційним імперативам А Камю наполягав, що письменнику нічого робити в політиці чи деінде, його справа — реалізуватися у власній творчості, ангажуватися нею Цю позицію поділяв і Р Барт письменство має бути відповідним самому собі, а художні тексти можуть трактуватися як специфічні субмоделі, а не носії соціальних принципів Проблема А має тривалу традицію, існуючи з античної доби В усі періоди історії література обслуговувала позахудожні інтереси — міфи у давні часи, християнське віровчення (відповідно — мусульманське буддійське тощо) за середньовіччя, раціонально-дидактичні доктрини логоцентризму за доби Просвітництва тощо Часто у суспільствах із деспотичними звичаями, з нахилом до тоталітаризму принципом А зловживали, перетворюючи літературу (мистецтво) на знаряддя обслуговування утилітарних інтересів владних структур Можливості й функції А могли розширюватися за «соцреалізму» часів комуністичного режиму В історії української літератури траплялися випадки, коли письменники-народники були поглинуті позамистецькою діяльністю за рахунок власного таланту (Б Грінченко, О Кониський, І Франко та ін), оскільки намагалися відновити деструктуровану національну культуру Такою була їхня адекватна відповідь на виклик дійсності А може бути і власне художньою, розвиватися під життєво виправданим гаслом «мистецтво для мистецтва», яке обстоювали «парнасці» та модерністи

Анда́рз *(середньоперс повчальна порада)* — дидактичний жанр, поширений у давній, середньовічній перській і таджицькій літературах Використовувався при зведенні етичних правил «Денкард»

(шоста частина), поширювався у низці релігійно-поетичних творів, писаних середньоперською мовою, як-от «Андарзі Аноширван» та ін. А. вплинув на «Голестан» Сааді, «Кабус-наме», «Книгу байок Бідпая» тощо.

Андегра́унд *(англ. underground: підземелля, запілля)* — напрям у мистецтві, представники якого вважають всі інші художні тенденції несправжніми з огляду на їх заідеологізованість, легітимність чи комерціоналізацію. А. опонує класичній традиції, звертається до контркультури, субкультури, молодіжних неформальних рухів та маніфестацій, поєднуваних із протестом проти клішованих зразків поведінки та інерції мислення. Напрям виявляється у таких формах соціокультурної та художньої екзистенції, як шоу-видовища, геппенінги, нелегалізовані концерти чи зібрання, самвидави тощо. Для А. характерні ознаки епатаційного кітчу; прагнення створити власні цінності, за основу яких обираються суб'єктивно витлумачені поняття достеменності, відвертості, щирості, опозиційності; катакомби, спрямовані на порушення табу, відмову від тематичних, стилістичних обмежень в оцінюванні еротики, ліворадикальних ідей тощо. А. властивий авангардизму та неоавангардизму, натуралістично-реалістичним стильовим настановам, хоч може стосуватися будь-якого стилю: наприклад імпресіонізм, що заперечував інерцію академізму. Художній А. пережив період піднесення у 50—60-ті XX ст. на теренах США, зокрема у середовищі рок-субкультури, а власне літературний — у 60-ті XX ст., набувши вигляду рок-письменства, зазнаючи модифікацій, синтезованих із виявами поп-арту; елементи його позначилися на постмодернізмі. Це засвідчувало різкий поворот у світосприйманні американського суспільства, що подолало сильну інерцію пуританського ригоризму, поширеного у XIX та у першій половині XX ст. Було змінено традиції, закладені «Товариством для викорінення пороку» (1844—1915) Е. Комстока, яке забороняло поширювати твори Е. Золя, Г. де Мопассана, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, індійської «Кама Сутри» та ін.; із запізненням з'явилися «Американська трагедія» Т. Драйзера, романи «Юрген» Дж. Г. Кейбелла, «Джентльмени упадають за блондинками» А. Лус тощо. У середині 60-х XX ст. радикальна друкована продукція з'являлася переважно завдяки журналу «Евергрін рев'ю» та видавництву «Гроув Пресс». Тиражувалися твори Ж. Жене, С. Беккета, У. Берроуза, поетів-бітників, молодих американських прозаїків Х. Селбі, Е. Клівера, Ч. Буковськи та ін., які увійшли у контекст тогочасної сексуальної революції. Особливо популярними були романи «Недуга Кравця» (1968) Ф. Рота, «Ексгібіціоністка» (1967), «Вуайєр» Генрі Саттона (псевдонім Д. Славітта). Послаблення епатажності А. спостерігалося вже у середині 70-х XX ст., коли він став складником культурно-інформаційної індустрії. В Україні він популяризувався на сторінках часописів «Четвер», «Відрижка».

Анджома́н — літературне товариство, що діяло в містах Ірану (друга половина XVIII—XIX ст.), спиралося на художні традиції перського та арабського світу. У колективній праці чеських орієнталістів під керівництвом Я. Ріпки дана характеристика А. при дворі Фахт Алі-шаха, який намагався перевершити славу султана-мецената Махмуда Газневіда, завжди оточеного поетами. З ініціативи Фахт Алішаха було сформоване подібне до академії письменницьке коло «Анджоман-і-хакан» на чолі з поетом поетів Сабою, яке об'єднувало прихильників шляхетного мистецтва.

Андро́нім *(грец. andros: чоловік і onyma: ім'я)* — прізвисько, що надається жінці за іменем або прізвищем її чоловіка. В українській літературі засвідчено чимало А.: Терпелиха — від Терпила («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Лимериха і Лимерівна — від Лимаря («Лимерівна» Панаса Мирного), Кайдашиха — від Кайдаша («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького), Грициха — від Гриця («Розмови по дорозі до себе» І. Кошелівця) та ін.

«А́ндхра Махабхара́та» — перша пам'ятка класичної літератури телуру (XI—XIV ст.), що спиралася на текст санскритської «Махабхарати». Вважається оригінальним твором, написаним на соціальне замовлення культури Андхри. Найвідоміші автори цього твору — Нанная, який започаткував літературну мову телуру, Тіккана, Єрапрагада.

Анекдо́т, або **Анекдо́та** *(грец. anekdotos: невиданий)*, — коротка усна оповідь, парадоксальна міні-новела гумористичного або сатиричного характеру з несподіваним фіналом. П. Єфименко називав її «можебилицею», Ю. Федькович — «придибашкою». А. виконує комунікативну, психотерапевтичну та катартичну функції. Важливим для А. було дотепне обігрування лексичної, референційної, синтаксичної, ілокутивної неоднозначності, іноді небезпечне для морально-етичного канону чи панівного режиму. Вперше термін «А.» вжив Прокопій Кесарійський («Таємна історія», 550), описуючи курйозні випадки, пов'язані з викриттям постаті імператора Юстиніана, звичаїв палацового життя, хоч до цього жанру, основою якого були неординарні, повчальні події, раніше зверталися китайські та індійські дотепники, античні історики Плутарх (прибл. 45 — прибл. 127), Светоній (прибл. 70 — прибл. 140). Популярними були збірники цього жанру, як-от «Смішні оповідки» (XIII ст.) сирійця Абу аль Фараджа чи «Римські діяння» (XIII ст.). До А. зараховували французькі фабліо, фацеції, німецькі шванки, польські фрашки, українські співомовки. Вони привертали увагу письменників. Так, «Книга фацецій» (1470) італійця П. Браччолінні неодноразово перевидавалася та перекладалася різними мовами. Були незмінно популярними у масового читача такі видання, як «Українські народні казки, легенди, анекдоти» (1957), «Українські народні анекдоти, жарти, дотепи» (1967), «Мудрий оповідач: українські народні казки, байки, притчі, анекдоти» (1969), «Біля райських воріт» (1980); великий успіх мали співомовки С. Руданського. А. можуть набувати різної форми, вживатися у вигляді фрази-спостереження («*У нас всього вистачає. Інша справа, що не всім*»), глузування над мовними штампами, діалогу:

Двоє розмовляють:
— Ви були на «Весіллі Фігаро?»
— Ні, просто привітав телеграмою.

Часто А. наділені фабулою, що може розгортатися у подію:

Зустрілися два куми. Один другого питає: «Ти чого це такий захеканий?»— «Бо одружився...» — каже. «То й що?» — «Та, — говорить, — книжки відносив до букіністичного магазину: різну класику, енциклопедії...» —

«А чого ж енциклопедії?» — дивується кум. «Та, — каже, — в мене жінка геть усе знає...»

Носіями А. часто були комічні персонажі-трикстери, надаючи їм місцевого колориту: Нгуєн Куїн у в'єтнамців, Ходжа (Молла) Насреддін у тюркомовних народів, Пил-Чугі у вірменів, Ахмет Ахай у кримських татар, Тіль Уленшпігель у німців, габровці у болгар, Пекале і Тиндале у румунів та ін. На основі А. розгорталися більші за обсягом наративні форми, зокрема новели, байки тощо («Кентерберійські оповіді» Дж. Чосера, «Декамерон» Дж. Боккаччо, комедії Мольєра, байки Ж. де Лафонтена, «Москаль-чарівник» І. Котляревського, співомовки С. Руданського, гумористичні оповідання А. Чехова, усмішки Остапа Вишні та ін.). Чимало дослідників збирали та опрацьовували А.: Б. Грінченко («Этнографические материалы», 1895—99), він же опублікував книжку «Веселий оповідач» (1888, 1893, 1898), В. Гнатюк (Галицько-руські анекдоти: Етнографічний збірник. — 1899. — VI), М. Сумцов, В. Шухевич та ін. Фабули А. завжди привертали увагу гумористів (П. Ковінька, С. Олійник та ін.) невичерпністю сміхової культури, були інтертекстуальною основою їх творчості. Нині А. переживає жанрову еволюцію, пов'язану передусім зі зміною семантико-прагматичних пріоритетів, зокрема прийому зміщення-ототожнення довколишнього і текстуального світів; випадковим суголоссям імен тощо.

Анепіграф *(грец. anepigraphos)* — твір, не названий автором; часто позначається, особливо в поезії, знаком ***.

Анепіфора *(грец. anepiphora: перенесення, повторення)* — стилістична фігура, за допомогою якої оформлюють однаковий початок і кінець певної граматичної одиниці (речення, абзац тощо). Стосується також версифікації, коли охоплює строфу:

... — Кохана вмерла.
... І ти заходиш, сонце.
Де ж відрада
Нам, бідним. Смерть і тут витає.
Он хтось розкурює вже ладан
І небо ризи одягає...
Кохана вмерла (П. Тичина).

А. близька до кільця та обрамлення, які виконують композиційну функцію, виявляють жанрову своєрідність твору.

Анізохронія *(грец. anisos: нерівний і chronos: час)* — зміна наративної швидкості, пришвидшення або сповільнення темпу оповіді. Найчастіше А. спостерігають при переході від сцени до резюме.

Аніма *(лат. anima: душа)* — несвідомий психічний аспект чоловіка, умовно названий внутрішньою жінкою. Для А. властиве зменшення ознак маскулінності, посилення чутливості, сентиментальності. Термін запозичений літературознавцями з аналітичної психології, в якій він вказує на комбінаційну специфіку архетипних образів та соціокультурного оточення, висвітлює своєрідну проекцію на жінку — Єву (втілення Матері-Землі, господині), Єлену (спокусницю або сексуальний об'єкт), Марію (цнотливу, духовну Матір), Софію (мудру наставницю); кожна з них може виконувати як творчу, так і руйнівну функцію. А. ототожнюється з Тінню, що комплементарна Персоні, почасти компенсаторна щодо неї. А. особливо поширена у ліриці, виявляючи фемінний аспект поетів-чоловіків (Д. Загул, В. Сосюра, М. Вінграновський та ін.), впливає на окремі твори («Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете, «Зів'яле листя» І. Франка, «З теки самовбийці» П. Карманського тощо) або й на стильову тенденцію (сентименталізм). А. може визначати й певні жанрові особливості, наприклад «жіноча лірика» Т. Шевченка — «Нащо мені чорні брови...» («Думка»), «Якби мені черевики...», «І багата я...» та ін. Див.: **Анімус.**

Анімалізм *(лат. animal: тварина)* — художнє зображення істот і рослин, предметів і явищ неживої природи через надання їм властивостей людського характеру. Зразком А. є міфи та фольклорні тексти, передусім казки, притчі про тварин і птахів, що завжди були для письменства джерелом творчості: «Слово о полку Ігоревім», байки Григорія Сковороди, Є. Гребінки чи Л. Глібова, «Щука» І. Франка, «Лось» В. Гжицького, «Рудько» О. Ольжича, «Степова казка» Гр. Тютюнника та ін., наприклад:

Прийшов до нас лелека
З косою на плечі,
Води напився з глека
Та й сів на спориші [...] (М. Вінграновський).

Анімалістика *(лат. animal: тварина)* — візуальне, пластичне, словесне зображення тварин, птахів та ін. істот у малярстві, декоративному мистецтві, скульптурних виробах, ритуальних предметах, імітаційних танцях, фольклорних та літературних творах. Початки А. віднаходять у верхньому палеоліті (35—10 тис. до н. е.): гравіювання на камені чи кістці, наскельні малюнки, піктограми, що виконували магічну функцію, засвідчували існування тотемів, мали культове призначення, пізніше містили міфічну інформацію (зображення змії, корови, лева, дракона тощо). А. була відома ще за трипільської доби, для якої характерне зображення тогочасного зодіакального знака — тура (бика, вола). Прикладом давньоримського сакрального зображення може бути «Капітолійська вовчиця». Зооморфні мотиви є основою міфічних наративів про подвиги Геракла. Вони збереглися як міфологеми в багатьох казках про тварин, зазнали семантичної модифікації у притчах та байках. Історії мистецтва і культури відомі періоди з домінуванням А., наприклад «звіриний стиль» скіфів (IV ст. до н. е.), засвідчений золотою пектораллю із Товстої могили. Тваринні мотиви притаманні давньоукраїнському мистецтву (капітелі Борисоглібського собору в Чернігові, шиферні горорізьби з Києво-Печерської лаври, монументальні фрески Св. Софії в Києві, мініатюри Ізборника Святослава, побутові змієвики-обереги, образний лад «Слова о полку Ігоревім» та ін.) та витворам доби бароко: козацькі порохівниці, зображення Юрія Змієборця на фасаді собору Св. Юра у Львові, «кубушки» — навчальні альбоми художньої майстерні Києво-Печерської лаври, емблематичне віршування, притчі Григорія Сковороди тощо. Деякі істоти символізували певний край чи місто: лев асоціювався з Галичиною, бик — із Буковиною, ведмідь — із Закарпаттям, орел — із Чернігівщиною тощо. Зверталися до можливостей А. і письменники нової («Коли ще звірі говорили», «Лис Микита» І. Франка) та новітньої літератури (мисливські усмішки Остапа Вишні, «Первінка» М. Вінграновського, «Самотній вовк» В. Дрозда тощо).

Аніматизм *(лат animatus одушевлений)* — віра людини у можливість спілкування із природою тваринами, птахами, рослинами тощо Термін, запроваджений Р Марретом («Зоря релігії», 1909), є антитетичним анімізму світоуявленням, виражаючи притаманну первісним віруванням ідею про невіддільність душі від тіла, нечленовану дуальність світу Концепцію Р Маррета розвинув Дж Фрезер («Золота гілка», 1915), який доводив, що А передувала доба магії А відтворений у багатьох казках, легендах, притчах, сновидіннях тощо

Анімація *(лат animatio одухотворення)*, або **Мультиплікація**, — метод створення серії знімків, малюнків, кольорових плям, ляльок або силуетів в окремих фазах руху, який під час послідовного показу їх на екрані створює ефект оживлення Цей принцип заснований на парсистенції — здатності людського ока затримувати зорові враження А почала застосовуватись у «німому» кіно, іноді вживалася як його синонім Її прийоми використовуються і в сучасному кінематографі А вважається започаткованою 28 жовтня 1898, коли було запатентовано «Оптичний театр» Е Рейно У 1906—08 з'явилися перші мальовані фільми «Фантасмагорія» Е Коля (Франція) та «Магічна авторучка» С Блекотна Винахід об'ємної А належить В Старевичу, який був автором стрічок-пародій на мелодрами та псевдоісторії «Прекрасна Люканіда, або Війна вусанів та роганів», «Помста кінооператора» тощо Найвідомішим виробником мультфільмів, зокрема серії про Міккі-Мауса, був В Дісней, засновник всесвітньо відомого Діснейленду З 1986 почав діяти Міжнародний фестиваль анімаційних фільмів у Загребі В Україні перша майстерня мультиплікаційних фільмів сформована в Одесі (1926) Тоді ж з'явилися мальовані стрічки «Казка про солом'яного бичка» (1927), «Казка про білку-господарочку та мишу-лиходієчку» (1928) Е Левандовського А розвивалася у 30-ті (роботи Є Гуєцького, О Горбача, І Лазарчука та ін), але її еволюція була обірвана, тому що не відповідала соціальному замовленню радянської влади Відновилася як очолене І Лазарчуком Творче об'єднання художньої мультиплікації (1959) при студії «Київнаукфільм» Відтоді як діти, так і дорослі мали змогу переглядати такі різножанрові анімаційні стрічки, як «Пригоди Перця», «Золоте яєчко» І Лазарчука, «Веснянка» «Веселий художник», «Микита Кожум'яка», «Маруся Богуславка», «Сказання про Ігорів похід» Н Василенко, «Лелеченя», памфлет «Марс — XX», романтична балада «Вересневий мед», інтерпретація народної пісні «Як жінки чоловіків продавали» (спеціальний приз за музику на другому Міжнародному фестивалі анімаційних фільмів у Загребі), «Як чоловіки жінок провчили», «Казка про місячне сяйво» І Гуревич Популярною була серія В Дахна про козаків, зокрема мальована стрічка «Як козаки наречених визволяли», що отримала приз «Срібний сестерцій» на Міжнародному кінофестивалі документальних і короткометражних фільмів у Нойні (Швейцарія, 1973) З 1984 у Києві почав діяти кінофестиваль анімаційних фільмів «Крок», який з 1991 отримав статус міжнародного Поступово запроваджувалася нова стилістика мультиплікаційного мовлення, що позначилася на низці мальованих стрічок, нагороджених різними призами чи преміями «Невідправлений лист», «Як у нашого Омелечка невеличка сімеєчка» Є Сивоконя, «Чумацький шлях» В Гончарова, «Острів скарбів» Д Черкаського, «Залізний вовк» Н Марчекової, «Синя шапочка» Н Чернишової, «Історія одного поросятка» (за твором Ю Винничука) А Гасачової, «Покрово-покровонько» А Трифонова тощо Чимало анімаційних фільмів живилося інтертекстуальними джерелами художньої літератури, вдавалося до інтерсеміотичного тлумачення творів «Енеїда» І Котляревського (В Дахно), «Тополя» Т Шевченка (В Костилєва), «Вій» М Гоголя, «Лісова пісня» Лесі Українки (А Грачова), «Сльоза» Марка Черемшини, «Острів скарбів» Стівенсона (Д Черкаський) Творче об'єднання художньої мультиплікації продукує нині два-три фільми на рік замість шести-восьми Діють також альтернативні студії, наприклад українсько-французьке підприємство-студія «Бористен-Лютес» «Нещастя Софі», «Бридке каченя», «Віслюкова шкіра», «Кози пана Сегана» В Гончарова, «Муві-няві» Є Пружанського, фільми для дорослих («Остання дружина Синьої Бороди» тощо)

Анімізм *(лат anima душа)* — світоглядне уявлення про сутність всесвіту, першопочатком та основою якого є творчий дух, що існує самостійно, креативна душа певної істоти, в яку він втілився Термін запровадив Г-Є Шталь (XVIII ст), використав Е Тейлор («Первісне суспільство», 1871), називаючи А віру в духів та початки формування релігії Первісна людина сприймала душу як свого двійника всередині тіла За допомогою такого уявлення пояснювалися сни, галюцинації, недуги, смерть, тінь Таким чином персоніфікували неживу природу, тваринний і рослинний світ, утверджували віру в переселення душ Ці факти висвітлювалися у наукових працях Г Спенсера, Ш Міурно, С Гейнаха, Ф Боасо, А Броса та ін Їм опонували натураліст Дж Леббок, етнолог В Шмідт, соціолог Е Дюркгайм, аніматист Р Маррет та ін Проблеми А дискутувалися і в Україні, що зумовило появу збірника «Первісне громадянство та його пережитки на Україні» (1926—30) за редакцією Катерини Грушевської Вони привертали увагу М Грушевського, Ф Вовка, В Хвойки, П Єфименка, М Сумцова, В Савченка, К Штепи, М Брайчевського та ін А найповніше розкривається у системах міфу, сформованих у первісну добу історії людства і збережених донині в етногенетичній пам'яті, в архетипах, вважається основою творення сюжету багатьох фольклорних жанрів — казки, легенди, балади, замовляння Його фрагменти наявні у фразеологічних сполуках антропологічного характеру *сонце встає, дорога біжить* Притаманний А також монотеїстичному віровченню (християнство, іслам, юдаїзм тощо), обстоюється теософією, окультизмом та ін У художній літературі А найчастіше набуває форми персоніфікації Такими, зокрема, постають образи вітру, Дніпра та сонця, до яких звертається Ярославна у «Слові о полку Ігоревім», природні явища у ліриці («Арфами, арфами » П Тичини), у пейзажних замальовках прозових творів («Intermezzo» М Коцюбинського, «Зачарована Десна» О Довженка, «Гуси-лебеді летять» М Стельмаха та ін), у драматургії («Лісова пісня» Лесі Українки, «Над Дніпром» О Олеся)

Анімус *(грец anima, animus душа)* — несвідомий психічний аспект жінки, умовно названий внутрішнім чоловіком Виражений посиленням мас-

кулінних ознак жорсткістю, твердістю, іноколи владністю характеру, одержимістю, за якої Тінь стає властивістю Персони Як і термін «аніма», А запозичений літературознавцями з аналітичної психології Будучи поєднанням архетипних образів та соціокультурної даності, А втілює жіночу проекцію на чоловіка — атлета (або відчайдуха, навіть розбійника), ініціатора незалежності і кар'єри, Слова, персоніфікованого в образі професора (інтелектуала) чи священика (духівника) Кожен з них може виконувати роль стимулятора, якщо не містить деструктивної сили ґвалтівника, маніяка тощо В українському світі А впливає на менталітет автохтонів, поглинутий авторитетним символом Великої Матері — центральної постаті в національному космосі, сприяє подоланню сентиментальних комплексів Яскравий вияв А вбачають у легендаризованих образах княгині Ольги, Галшки Гулевичівни чи Роксолани, які стали персонажами усної та писемної творчості Його репрезентантами слід вважати Олену Пчілку, Наталю Кобринську, Лесю Українку, Олену Телігу, Ліну Костенко Особливо привабливі вольові натури героїнь творів Ольги Кобилянської («Людина», «Царівна»), Лесі Українки («Одержима», «Кассандра», «Лісова пісня») Проблема А актуальна для сучасної феміністичної критики Водночас його архетип, втілений в образах мудреця, поета і філософа, у чистому вигляді стосується безпосередньо чоловіка, що засвідчують, зокрема, «Фрагменти» Б-І Антонича

Анна́ли *(лат annales, від annus рік)* — щорічні записи, короткі повідомлення про найважливіші події, які використовували давні єгиптяни, ассирійці, перси, китайці, греки та ін, особливе значення мали в римській історіографії («Римська історія» Аппіана та Кассія Діона, «Літопис» Геренія Дексипа та ін) Квінт Енній (III—II ст до н е) у своїх «А», що складалися з вісімнадцяти книг, подав виклад римської минувшини до сучасної йому дійсності Явищем римської історіографії були «Аннали понтифіка» (123 до н е), 80 томів яких охоплювали події 280 років Цю традицію християнські літописці адаптували до потреб свого віровчення Їхні щорічні записи, започатковані у VI ст, фіксувалися на берегах великодніх (пасхальних) таблиць А раннього середньовіччя не збереглися, стали складовими пізніших, розлогих А, які писали при монастирях або при дворах монархів З часом відмінність між А та хроніками зменшувалася Досвід щорічних занотовувань важливих історичних подій, збагачений практикою християнських переписувачів, позначився і на специфіці києворуського літописання

Анналі́сти — перші давньоримські історики, автори анналів, які описували важливі події у хронологічній послідовності

Аноні́м *(грец anōnymos той, хто не має назви, безіменний)* — автор, чиє прізвище невідоме, текст без підпису автора Анонімічною вважається не тільки усна народна творчість (епос про Гільгамеша, «Беовульф» чи українські народні думи), а й пам'ятки писемності, створені в той період розвитку людства, коли ім'я письменника не вказували А у фольклорі, як вважає Ю Соколов, не означає безликості, є наслідком усного передавання текстів Проблема А, як і псевдоніма, — одна з фахових у текстології Дослідження А здійснюється шляхом пошуку документально-фактичних аргументів на користь авторства певного письменника, розкриття і зіставлення досліджуваного змісту, мови та стилю (а в рукописах — почерків), потребує наукової атрибуції, що не завжди дає сподівані результати (це засвідчує приклад зі «Словом о полку Ігоревім») Проте існує чимало випадків, коли вдається встановити автора, так сталося з поемою «Наймичка», що належить Т Шевченку, опублікованою П Кулішем у «Записках о Южной Руси» (1857, Т 2) як твір, нібито знайдений публікатором в альбомі «хутірської панянки» І Франко при публікації повісті «Люборацькі» визначив належність твору А Свидницькому Практика видань без зазначення авторства, встановленого пізніше, була поширена в Європі XII—XVIII ст «Листи до провінціала» (1657) Б Паскаля, перше видання «Робінзона Крузо» (1719) Д Дефо, засуджена Папою Римським поема «Орлеанська діва» Вольтера, «Подорож із Петербурга до Москви» (1790) О Радіщева та ін Різновидом А вважаються літературні містифікації на кшталт «Пісень барда Оссіана» Дж Макферсона чи «Зозендропії» Едварда Стріхи

Ано́нс *(франц annonce оголошення)* — попередньо опубліковане в періодичному виданні загальноінформативне оголошення про певний захід (книжкову виставку, вечір письменника, театральну виставу, дату прем'єри тощо)

Анота́ція *(лат annotatio зауваження, примітка)* — складник довідкового апарату книги, стисла характеристика змісту видання, статті, рукопису, що конденсує інформацію про твір, його критичну оцінку (іноді — перелік основних розділів та питань), відомості про автора чи настанову читачам До А можуть додавати витяги з рецензій або посилання на них, викладати коротку історію написання твору А подається у видавничих проспектах, буклетах, на звороті титульної сторінки книги, в журнальних оглядах, на бібліографічних картках

Анса́мбль *(франц ensemble разом)* — узгодження у художньому творі, поєднання всіх його складників, у театральному мистецтві — узгодженість гри акторів, на підставі якої розкривається задум вистави, формується стильова єдність, сценічна дія виявляється як колективна, синтетична

Анса́мбль украї́нських акто́рів — група переважно львівських акторів, що діяла після Другої світової війни (1945—49) на території Західної Німеччини (Баварія) у таборах Ді-Пі під керівництвом В Блавацького Основу групи становили Н Горленко, Є Дичківська, Є Курило та ін У репертуарі А у а були п'єси «Наталка Полтавка» І Котляревського, «Безталанна» І Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І Франка, «На полі крові», «Одержима» Лесі Українки, «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» М Куліша, «Ворог» Ю Косача, «Домаха» Л Коваленка, «Антігона» Ж Ануя, «Лукреція» А Обе та ін А у а переїхав до США (1949), діяв під назвою «Український театр під орудою В Блавацького»

Анса́мбль фолькло́рний *(франц ensemble разом і англ folklore, букв народна мудрість)* — група виконавців-імпровізаторів народних пісень, пов'язаних з обрядовими дійствами, різновид сучасної художньої самодіяльності, що відтворює зразки традиційного народного мистецтва (пісні, танці, інструментальна музика) Розрізняють автентичні, власне етнографічні, експериментальні А ф Автентичні А ф відтворюють локально-регіональну специ-

фіку відповідних жанрів, називаються гуртом, кутом, вулицею, іноді хором-ланкою, мають свого заспівчанина, співаків нижнього голосу (баси) та верхнього (підводка). Інструментальну музику-супровід називали «музи́ки», «троїсті музи́ки», «капела». Практикують також експериментальні А. ф., зокрема міські, студентські та ін., метою яких є відродження й освоєння напівзабутих жанрів народної творчості, не пов'язаних безпосередньо із фольклорною стихією, осягнення її інфраструктури, розкриття її в контексті культури. Третя група А. ф. пов'язана зі стилізацією традиційних народно-поетичних текстів самодіяльними або професійними композиторами («Веснянки» М. Леонтовича).

Антагоні́ст *(грец. antagōnisma: опір)* — головний противник протагоніста, ворог, суперник, антипод. Роль А. в античному театрі грав девтерагоніст.

Антанакла́сис *(грец. antanaklasis, букв.: вживання слова в протилежному значенні)* — риторична фігура, що полягає у повторенні певного мовного звороту у відмінному семантичному полі, з іншим чи зміненим значенням, обігруванні двозначних мовних зворотів, ідіом (*дати перцю*), каламбурів, омонімічних рим:

На гору вилізши, звелів собі: *Гори!*
І злізти вже не міг до ближніх із *гори*
(Б. Кравців).

Антаподо́сис *(грец. antapodosis: відповідь)* — різновид паралелізму, що полягає в семантичній подібності між двома паралельними художніми формами або між двома синтаксичними утвореннями.

Антепірре́ма *(грец. anti: проти і epirēsis: визнання)* — в античній комедії — виступ лідера другого півхору у відповідь на епіррему.

Антескри́птум *(грец. anti: проти і scriptum: письмо)* — авторська ремарка, що передує тексту, на відміну від постскриптуму.

Анте́т *(франц. an tete: на чолі)* — заставка.

Антиаго́га *(грец. anti: проти і agōgē:* віднесення, відведення) — непряме спростування закидів, коли замість відповіді опоненту висувають своє звинувачення, що трапляється в полеміках при грубому порушенні принципів еристики. Прикладом А. може бути «Одвертий лист до Володимира Коряка» М. Хвильового, відповідь письменника на статтю критика «Хвильовистський соціологічний еквівалент» (Гарт. — 1927. — Ч. 1):

Доки Ви будете ховати свої «московські задрипанки» й паплюжити мене за славний віднині останній розділ в «Апологетах писаризму»... і навіть тоді, коли вже я відмовився від нього? Ви гадаєте, що я не щиро відмовився, що мене примусили обставини, що я сьогодні гну свою самостійницьку лінію? Припустім. Але чому ж тоді ті ж таки обставини не примушують Вас виступити в ролі гоголівської вдови? Чи не думаєте Ви проскочити «пєтушком»?

Ой, не проскочите! Ой, «кокочка вдару»!

Від імені своїх однодумців і від імені свого я вимагаю, я нарешті «требую», щоб Ви негайно й публічно відмовились од своїх політичних помилок.

Антианакру́за *(грец. anti: проти і anakrusis: відштовхування)* — відсутність одного складу на початку верса, наприклад у «Вірші про Влизька» С. Гординського, написаному чотиристопним анапестом:

Не в очі, а в голову ззаду відстукали кулі,
В коридорах вже крок конвоїрів замовк...

Антиба́кхій *(грец. antibakcheios)* — у сучасній українській поезії — стопа, що умовно вважається стопою амфібрахія з надсистемним наголосом на першому складі або стопою дактиля з надсистемним наголосом на другому складі. Див.: **Анти́чне віршува́ння**.

Антигеро́й *(грец. anti: проти і hērōs: богатир, воїн)* — тип персонажа, позбавленого героїчних рис, назва маленької або масової людини, суб'єкта без специфічних індивідуальних рис, як-от персонажі творів «Учень» Л. Андреєва, «Мандри на край ночі» Л. Селіна, «Без ґрунту» В. Домонтовича або «Людина-коробка» Кобо Абе. Сприймається як довірена особа автора, інколи виконує функції наратора. Найпоширеніший А. у творах модерністів та авангардистів, зокрема у «новому романі», проте поняття запровадив Ф. Достоєвський («Нотатки із запілля», 1864), спираючись на творчий досвід М. Гоголя, який у «Петербурзьких повістях» висвітлив обвальну кризу гуманістичних цінностей, катастрофічний розпад людського єства, засвідчений деперсоналізованими Акакіями Акакійовичами. Проблема А. у світовому письменстві набула екзистенційного загострення: «Місто» В. Підмогильного, «Нудота» Ж. П. Сартра, «Міф про Сізіфа» А. Камю та ін. А. є головним персонажем сучасної російської літератури («Андеграунд, або Герой нашого часу» В. Маканіна). Трапляється він і в українському письменстві («Андрій Лаговський» А. Кримського, «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Чесність з собою» В. Винниченка, «Іван Іванович» М. Хвильового, «Самотній вовк» В. Дрозда, «Сталінка» О. Ульяненка). Часто А. має широке потрактування, як у повстанській поезії, де його виражали через символи павукозмія, гідри, сатани; топоси (Кремль, Москва, Берлін); постаті Й. Сталіна, А. Гітлера, які втілювали ворожу українському світові субстанцію, що доводить Ірина Роздольська («Українська поезія резистансу 40—50-х років XX століття: генетичний контекст і естетична природа», 2000). А. можна також розглядати як архетипну фігуру — протагоніста епічного (міфічного) героя, про що йдеться у книзі «Морфологія казки» В. Проппа, або негативного надтипу, потворного Терсіта з «Іліади» Гомера.

Антидатува́ння *(нім. Antedatiren, англ. to antidate, франц. antidater)* — подання на книзі іншої, відмінної від справжньої, дати публікації.

А́нти-Еди́п — одна з визначальних фігур постмодернізму, яка означає повну відмову від причиново-наслідкових залежностей, на відміну від психоаналітичної інтерпретації несвідомого, схильної вважати, що людська душа травмована зовнішніми чинниками. Теорії фройдизму протиставляється концепція шизоаналізу, що наполягає на необхідності визнання суб'єктивності як вільної від примусу будь-яких детермінацій, які символізують тиранічний образ Батька, домагається деструкції Едипового комплексу. Так, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, обґрунтовуючи базове поняття «машини бажання», звинувачували психоаналіз у калькуванні дискримінаційної, на їхню думку, «едипізації сина», зокрема у збереженні таких структур, як «фаміліаризм», тобто залежність несвідомого від патріархальної родини, що безжаль-

но нівечила «маленького Ганса», «... блокувала всі виходи доти, доки не вдалося прищепити йому чуття сорому та провини». Натомість шизоаналіз прагне визволити несвідоме від засилля таких «псевдоструктур», створювати на його основі «нові висловлення, нові бажання», позбавлені невротизації.

Антикв́арна кн́ига *(лат. antiquus: старовинний)* — книга, видана в період від початку книгодрукування до 1850 включно; належність А. к. визначає фахова експертиза. До А. к. зараховують також інкунабули.

Антиклі́макс *(грец. anti: проти і klimax: драбина)* — стилістична фігура, різновид зворотної градації, яка розкривається при спадній інтонації, протилежна за значенням клімаксу:

Може, й поети лиш ті,
Що за юнацтва вже сиві...
...Мрії мої золоті,
Мрії мої нещасливі! (Є. Плужник)

А. зумовлює пом'якшення, послаблення семантичного напруження художнього мовлення.

Антикри́тика *(грец. anti: проти і kritikē: мистецтво розбирати)* — відповідь письменника на спрямовану проти нього і не сприйняту ним критику.

Антила́ба *(грец. antilabē: витяг)* — частина висловлення дійової особи у діалозі віршованого драматичного твору.

Антима́ска *(грец. anti: проти і франц. masque, з італ. maschera, від араб. масхара: насмішка)* — гротескний або гумористичний прийом, практикований Б. Джонсоном; найчастіше використовувався в інтермедіях задля підкресленого контрасту палацово-пасторальних сюжетів з основним спектаклем.

Антимета́бола *(грец. antimetabole: вживання слів у зворотному порядку)* — двочленна стилістична фігура, в якій повторюються ті самі слова, але зі зміненими синтаксичними функціями та змістом, різновид антитези (афористична формула Є. Маланюка *«Як в нації вождів нема, / Тоді вожді її поети»*). Іноді А. виконує функцію хіазму, а у випадку, коли слова змінюють свої граматичні категорії, називається метатезою.

Антинарати́в, або **Антиро́зповідь** *(грец. anti: проти і англ. narrative: розповідь, оповідь)*, — текст, у якому розповідач постійно сумнівається в наративній логіці та умовності.

Антинігілісти́чний рома́н *(грец. anti: проти, лат. nihil: нічого, франц. roman: романський)* — жанр російської літератури середини XIX ст., спрямований проти поширення нігілістичного роману («Записки із запілля», «Злочин і кара», особливо «Біси» Ф. Достоєвського, «Скаламучене море» О. Писемського, «Марево» В. Клюшникова, «Кривавий пуф», «Панургове стадо» В. Крестовського, «Нікуди», «На ножах» М. Лєскова, «Злий дух» В. Авсєєнка, почасти «Обломов» І. Гончарова та ін.); започаткований романом «Що робити?» (1863) М. Чернишевського. Нігілістичний роман І. Тургенєва («Батьки і діти», 1862) викликав полеміку літературних критиків, зокрема Д. Писарева та М. Антоновича, спричинив тенденцію до соціальних деструкцій.

Антино́мія *(грец. antinomia: суперечність у законі)* — вислів, що містить два взаємовиключні твердження, кожне з яких окремо вважається логічно достовірним у відповідних системах доведень. Вчення про А. було розвинуто І. Кантом, який виявив діалектичну бінарність конечного та безконечного, уривчастого та безперервного; будучи агностиком, розглядав її як пізнавальну неспроможність осягнути світ «речей у собі». Твердження на зразок *«Т. Шевченко — речник (пророк, деміург) української нації»* (Д. Павличко: *«Отче наш, Тарасе всемогущий, / Що створив нас іменем своїм»*) таке ж достовірне, як і твердження *«Т. Шевченко — геніальний поет»*, кожне з них істинне у своїй сфері цінностей. Однак між ними при їх зіставленні виникає не завжди адекватно розв'язувана суперечність. На думку Г. Грабовича, Т. Шевченко як митець часто нівелюється, поступаючись перед Пророком нації, тому що він реалізувався у заангажованій народницькою ідеологією культурі, «не зацікавленій літературою, поезією, людиною», тобто характеристиками видатного письменника. Проблема А. не завжди була актуальною в історії літератури. Якщо у «соцреалізмі» домінують формули «головне — другорядне», «позитивне — негативне», що стосувалися, наприклад, категорії героя, то у постколоніальній, посткомуністичній прозі вона не має особливого значення, зумовлюючись кризою особистості.

Антипо́д *(грец. antipodes, від anti: проти, і pus, podos: нога, край)* — літературний персонаж, протилежний іншому персонажу за якостями, рисами характеру, моральними настановами, ціннісними орієнтирами; виступає в ролі протагоніста певному героєві (або навпаки). Так, диявол постає А. Богові, козак Голота (з однойменної думи) — татарину, Кожум'яка — змієві тощо. Бінарна опозиція А. поширена і в художній літературі: Терсіт й Ахілл у поемі «Іліада» Гомера, Сальєрі і Моцарт в однойменній драмі О. Пушкіна, Грицько та Чіпка в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, Сава та Михайло в повісті «Земля»Ольги Кобилянської, Катранник і Отроходін в романі «Жовтий князь» В. Барки та ін. На підставі такої практики соціальна критика при порушенні закону достатньої підстави (передбачення підстави) намагалася поширити принцип А. на всю літературу, розглядати її з позиції споконвічної колізії «позитивних» і «негативних» героїв.

Антипсихологі́зм *(грец. anti: проти, psychē: душа, logos: слово)* — позиція, що полягає у принциповому запереченні суб'єктивного чинника при художній інтерпретації культури; визначальна настанова модернізму, авангардизму та постмодернізму, що виникли на підставі невизнання традиційної теорії пізнання, об'єктивності адекватного знання про людську душу, принципів арістотелівського мімезису. Основою А. стали програма депсихологізації культури Е. Гуссерля, неопозитивістський емпіризм Г. Рейхенбаха, концепція трансцендентального емпіризму Ж. Дельоза та ін. Йшлося про переорієнтацію з вираження внутрішнього переживання митця, зокрема у пізньому експресіонізмі, на пошуки достеменної суті предмета «яким він є» (Е.-Л. Кірхнер) аж до застосування повної деформації форми, спроб проникнення за видимість до сутності об'єкта. Аналогічні тенденції простежувалися і в кубізмі, що моделював можливі світи за допомогою знакових кодів, вважав мистецтво не образотворчою, а конструктивною діяльністю. А. у кубізмі був виражений перед-

усім творчістю П. Пікассо та його послідовників, що полягала у відмові від наївного реалізму з його емоційними асоціаціями, традиційної культури зору, у «бунті» проти речей, супроводжуваному прагненням «злитися з об'єктом», «швидше зображати речі такими, якими їх знають, ніж такими, якими їх бачать». Кубіст мусив бути «чистим», позбавленим індивідуального бачення світу, тому його картини, за спостереженням Г. Аполлінера, видавалися «більш споглядальними, ніж чуттєвими». Абсолютизація механістичного об'єктивізму навіть за наявності в ньому неоімпресіоністичних ознак у вигляді симультанізму, заклики «замінити психологію людини, віднині вичерпану, ліричним поглинанням матеріалу» позначили розвиток А., що сягнув крайнощів у дадаїзмі, прихильники якого прагнули не самовиражатися, а конструювати із себе митця. Тенденція А. проаналізована у праці «Дегуманізація мистецтва» Х. Ортеги-і-Гасета, в якій ішлося про загальну кризу цивілізації, якою зумовлені драма абсурду, антироман, антиутопія, концептуальне мистецтво тощо. А. нині виявляється у постмодернізмі; на це вказує відмова від усталеного бачення інтерпретації тексту, за якої раціональний суб'єкт декартівського типу поступився деперсоналізованому, децентрованому суб'єкту, який ще ніби перебуває у письмі не як психологічна особа, а як «учасник дії» (Р. Барт) і водночас зникає як явище, стаючи «ніким і нічим» (Юлія Крістева). Найповніше такі тенденції виражені у віршуванні панфутуристів, у романах «Інтелігент» Л. Скрипника, «Перверзії» Ю. Андруховича, «Воццек» Ю. Іздрика та ін.

Антиромáн *(грец. anti: проти і франц. roman: романський)* — жанр французького модерністського та постмодерністського роману середини та другої половини XX ст., в якому відсутні міметичні принципи класичної літератури, сюжетні колізії, зав'язка чи розв'язка, немає героя, його вмотивованих вчинків, порушена часова послідовність подій, відбуваються експерименти з мовою, граматикою, пунктуацією. Засновники А. (Дж. Джойс, Вірджинія Вулф, Наталі Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Сімон та ін.) поділяли філософсько-естетичні засади екзистенціалізму, відтворювали розірвану свідомість цивілізаційної людини, стан її дискомфортних відчуттів та вражень. Термін застосував Ж. П. Сартр у передмові до твору «Портрет невідомого» (1947) Наталі Саррот, хоч його запровадив М. Сорель у пародійному романі «Божевільний пастух» (1627—28). Див.: **Новúй ромáн**.

Антиспáст *(грец. antispastos: судомний, кульгавий)* — в античному віршуванні — чотирискладова стопа на шість мор, у якій поєднується ямб з хореєм (ямбохорей): ∪ – – ∪. В українській версифікації використовується нечасто, здебільшого у фольклорі:

> І дощ іде, роса пада.
> В очереті сухо.
> Вийди, вийди, Марусенько,
> Наша голосухо.

Антистáсис (*грец. anti: проти і stasis: стояння, нерухомість*) — стилістична фігура, що полягає у повторному вживанні слова так, що воно має протилежне значення, наприклад вислів М. Монтеня: «Хто заражений страхом, той уже заражений хворобою страху».

Антистрофá *(грец. antistrophē, від anti: проти і strophē: строфа)* — в античній хоровій ліриці — зворотна парна строфа, що за метричною структурою відповідала непарній; вони часто перемежовувалися та замикалися еподами — частиною хорової партії, яка мала інший ритм. Таку тріаду ввів до грецької трагедії та лірики Стесіхор на межі VII—VI ст. до н. е., модернізувавши традицію Алкмана із Сард (VII ст. до н. е.) — автора гімнів, пеанів, гіперхем та пісень для дівочих хорів-парфеніїв. У трагічних хорах А. та строфа використовувалися попарно. А. супроводжувалася рухом хору на кону античного театру зліва направо, на схід, тоді як рухи, пов'язані зі строфою, виконувалися навпаки. А. застосовували у своїх драмах Есхіл («Прометей закутий»), Софокл («Електра», «Цар Едип») та ін. Поділ на строфи та А. нечасто спостерігається в українській літературі, однак до нього зверталася Леся Українка в незавершеній поемі «Іфігенія в Тавриді», П. Карманський (цикл «Псалми»), П. Тичина у поетичній збірці «Замість сонетів і октав» (без еподів).

Антисуб'éкт *(грец. anti: проти і лат. subjectum: підкладене)* — протилежність суб'єкта, що сприймається не як опонент; поняття наратології. Ці елементи оповіді перебувають у стані однакового пошуку, витворюючи оповідь із власних конфліктних інтересів. Наприклад, Холмс репрезентує суб'єкта, Моріарті — А. («Остання проблема» А. Конан Дойля). На поверхні наративної структури перший характеризується як протагоніст, другий — як антагоніст.

Антитéза *(грец. anti: проти і thesis: положення)* — стилістична фігура в художній літературі та ораторському мистецтві, яка полягає в зіставленні опозиційних понять, часто антонімів, у логічному запереченні певної висловленої думки (тези) чи вмотивованому контрастуванні смислових значень (антистасис), іноді набуває драматичного загострення:

> Випала ж зима! —
> Що тепер всім воля,
> врізали вам поля,
> в головах тополя,
> а голів нема! (П. Тичина)

Антитетичний принцип світосприймання притаманний багатьом міфам та фольклорним творам. Світлі, добрі сили постійно протиставляються темним, підступним, лихим. Вони персоніфікуються в образах перших світотворців, як-от осяйний Агура-Мазда та підступний Ангрі-Манья («Авеста»), біблійні Бог і Диявол тощо. Для слов'янської А. як особливого різновиду негативного паралелізму характерне споглядання зображуваного, формулювання питання (що це таке?), заперечення пропонованих варіантів і пояснення, як в українській думі «Сокіл і соколя», у якій почергово нанизуються різні речення:

> То сокіл прилітає —
> Аж його соколяти немає,
> То сокіл літає
> Та орла питає:
> — Орле-брате,
> Чи ти не бачив де мого соколяти,
> Безродного, бездольного дитяти?
> Чи його сильні дощі затопили,
> Чи буйні вітри заносили?
> — Соколе-брате, твого соколяти
> Ні сильні дощі не затопили,

Ні буйні вітри не заносили,
А йшли стрільці-булахівці,
Та набачили твоє гніздо шарлатноє,
Та взяли твоє соколя, бездольне,
безродне дитя
Та у срібні пута запутали,
Жемчужжю очі завішали,
Та понесли у город у Царигород
До Івана Богословця.

Слов'янську А. досліджували М. Гнедич, О. Потебня, О. Веселовський, О. Зілинський, Фр. Міклошич, К. Мошинський, О. Дей та ін. Досвід народної А. позначився і на письменстві. Принцип А. відомий всім періодам історії літератури. Його застосовував Олександр Митура («Візерунок цнот превелебного в Бозі його милості пана отця Єлисея Плетенецького»), традиційно протиставляючи розхвалюваного церковного ієрарха та своє самоприниження «простацьке» Я. Так, М. Стельмах не тільки називав свої твори різко вираженим протиставленням понять («Правда і кривда»), а й використовував прислів'я («Кров людська — не водиця»). За таких умов А. вживається як спосіб архітектоніки, зазначений у назві твору: казка «Багатий і бідний», «Підступність і кохання» Ф. Шиллера. Іноді А. твориться на відкритій опозиційності лексем, часто завдяки антонімам (Т. Шевченко: *«У тій хатині, у раю / Я бачив пекло»*), різниться від оксиморону. Водночас вона розбудовується і на зіставленні (Леся Українка: *«Той велет сильний був / Не тілом лиш, а духом»*), амбівалентності (В. Шекспір: *«Бути чи не бути?»*), порівнянні (М. Рильський: *«Вміє розставатись той, хто вмів любить»*), вживається при антиметаболі, власне поєднанні А. з хіазмом (Б. Харчук: *«В головах слова стоїть свідомість, у головах свідомості стоїть слово»*). А. найчастіше буває простою, тобто складається з двох чи кількох протиставлень, або розгорнутою, яка пронизує весь твір: драматичні поеми «У пущі», «Кассандра» чи «Бояриня» Лесі Українки, епопея «Попіл імперій» Ю. Клена тощо. Іноді вживаються розраховані на комічний ефект псевдоантитези («Переслів'я» С. Руданського), джерелом яких є сміхова культура українського народу. А. спостерігається і в строго нормативних поетичних формах, зокрема в сонеті, епіграмі, мадригалі.

Антитето́н *(грец. anti: проти і theteni: класти)* — стилістична фігура, яка полягає у зіставленні протилежних речей та явищ. Відмінна від усталених антонімічних пар (*ніч — день, верх — низ* тощо). Приклад А.:

Ти, як страшний магніт, і дівчина, і жінка,
Раба і володар, моя і не моя.
Без тебе я, немов залізна порошинка,
Не можу одірвать себе від тебе я (В. Сосюра).

Антиуто́пія *(грец. anti: проти і англ. utopia: місце, якого не існує)* — альтернативне фантомному прогресизму зображення в художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних із безвідповідальним, іноді злочинним експериментуванням над людством задля його «поліпшення», застосуванням ілюзорних, зовні принадних соціальних, педагогічних ідеалів. А. може трактуватися і як спростування утопічних прожектів, запропонованих Платоном, Т. Мором, Ф. Беконом, Т. Кампанеллою, К. Марксом, В. Леніним, Й. Сталіним та ін. Першим твором, що відповідав жанровій специфіці А., вважають «Левіафан» (1651) Т. Гоббса — трактат про розбудову потворного суспільства, в якому було спрофановано біблійні принципи. Такі мотиви характерні для алегоричної сатири «Байка про бджоли, або Приватні пороки — загальна вигода» (1714) Б. Мандевіля, який критикував у ній ідейні побудови Т. Мора і Т. Кампанелли. Такі історично виправдані А. (контрутопії) зумовили появу какотопії чи дистопії, метою яких було або стримання, або надмірне захоплення ідеями соціального та науково-технічного прогресу, розкриття негативних наслідків їх доктринального запровадження (третя та четверта книги «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Записки із запілля», «Біси» Ф. Достоєвського, «Замах на міражі» В. Тендрякова). Наприкінці XIX ст., коли відбулося поєднання жанру із науковою фантастикою зі збереженням футурологічних передбачень, з'являються романи-попередження («Іруон» С. Батлера, «Машина часу» Г. Веллса, «У нас це неможливо» С. Льюїса, «Легша за абетку» Дж. Р. Кіплінга, «Ми» Є. Замятіна, «Чевенгур» А. Платонова, «Спогади про майбутнє» Р. Нокса, «R. U. R.», «Фабрика Абсолюту» К. Чапека, «Чудовий, новий світ» О. Л. Г. Хакслі, «451° за Фаренгейтом» Р. Бредбері тощо). Після утвердження тоталітарних фашистських та комуністичних режимів, що зумовили деградацію людства, за умов вірогідної атомної та екологічної катастрофи А. набула особливої актуальності: «Ферма звірів», «1984» Дж. Орвела, «Коли цілунки довелося обірвати» К. Фіцгіббона, «Невситиме насіння» М. Берджесса, «Кінь червоний, або Людські наміри» Е. Тріоле, «Мальвіль» Р. Мерля та ін. Поширена також сатирична А. («Кролики та удави» Ф. Іскандера), детективна («Французька Радянська Соціалістична Республіка» А. Гладіліна тощо). В українському письменстві жанр А. розвинувся у 20-ті та 60-ті XX ст., поглибився на межі XX—XXI ст. До зразків жанру належать «Чухраїнці» Остапа Вишні, філософсько-політичні есе В. Мороза, Ю. Бадзьо, фантастичні твори Галини Пагутяк та О. Тесленка, «Дефіляда в Москві», «Конотоп» В. Кожелянка, «Рівне/Ровно» О. Ірванця, «Українська реконкіста» Ніли Зборовської тощо. Проблеми А. вивчав Л. Геллер («Всесвіт за порогом догми», 1985).

Антифо́н *(лат. antiphōnos: той, що звучить у відповідь)* — молитва у християнській літургії, у якій чергується спів двох виконавців, рецитація хорів чи хору і соліста.

Антифона́р *(лат. antiphōnos: той, що звучить у відповідь)* — літургійний збірник молитовних пісень, передусім антифонних.

Антифра́з, або **Антифра́зис** *(грец. antiphrasis: затемнення)*, — різновид енантіосемії; троп, для якого властиве вживання слів та виразів у протилежному значенні з елементами іронії (астеїзму):

Марную день на пошуки незримої
Німої суті в сутінках понять.
Шалене слово загнуздавши римою,
Влітаю в ніч. Слова мене п'янять.
Я — алкоголік страченої суті,
Її Сізіф, алхімік і мурах.
Мої слова у чоботи не взуті,
Спливають кров'ю на її тернах [...] (Ліна Костенко).

А. як один із засобів творення евфемізмів та дисфемізмів (вияв псевдоскромності: *«Ми люди маленькі»*)

поширений у творах гумористичного та сатиричного спрямування (лімерик, небилиця тощо)

Антиципа́ція *(лат anticipatio· визначення наперед)* — властивість художньої системи передбачати в структурі літературного твору майбутній перебіг подій, розвиток сюжетних ліній, вчинків персонажів або дійових осіб Літературознавство запозичило А з логіки та психології Існує два її різновиди Одним з них є чітко сформульоване уявлення про фінал композиційного руху перед початком зображення певних подій, його використав В Стефаник у новелі «Новина» *«У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку Він хотів утопити і старшу, але випросилася»* Після вступних речень без емоційного викладу прозаїк звертається до опису родинної трагедії Другий різновид А полягає у здатності реципієнта підготуватися до сприйняття художнього твору, яка залежить від рівня його читацької культури, естетичного смаку, уміння орієнтуватися в ремінісценціях Таке очікування П Анохін назвав «випереджальним відображенням» Функцію А виконують заспів, експозиція, віщувальні сни (наприклад, тривожні сновидіння Нимидори з повісті «Микола Джеря» І Нечуя-Левицького), авторський вступ чи коментар, як-от передмова В Барки до власного роману «Жовтий князь» А, розгортаючись у межах твору, може бути прямою, зворотною, контрастною, алюзійною, настановчою Вона стосується імпліцитного та експліцитного читача, автора

Анти́чне віршува́ння (версифіка́ція) *(лат antiquus стародавній)* — різновид квантитативного (метричного) віршування, що склався у Давній Греції і Давньому Римі Особливістю його є чергування довгих і коротких складів, відповідних характерним для давньолатинської і давньогрецької мов довгим і коротким звукам Стопа нагадувала музичний такт, зумовлюючи не читання, а наспівування віршового тексту Найпростішим елементом ритмотворення вважалася мора (одиниця довготи), або хронос протос короткий склад дорівнював одній морі (◡), довгий — двом (−), тобто ◡ ◡, обидві формували стопу Основні стопи А в такі двоскладові (на дві мори) ямб (◡ −), хорей, або трохей (− ◡), трибрахій (◡ ◡ ◡), трискладові (на чотири мори) дактиль (− ◡ ◡), анапест (◡ ◡ −), спондей (− −), п'ятискладові бакхій та антибакхій (◡ − − та − −◡), кретик (− −), амфімакр (− ◡ −) та чотири пеони (− ◡ ◡ ◡, ◡ − ◡ ◡, ◡ ◡ − ◡, ◡ ◡ ◡ −), шестискладові молос (− − −), хоріямб (− ◡ ◡ −), іоник висхідний (◡ ◡ −), низхідний, або спадний (− − ◡◡), антиспаст (◡ − − ◡), семискладові чотири епітрити (◡ − − −, − ◡ − −, − − ◡ −, − − − ◡) Короткі триморні, інколи чотириморні стопи об'єднувалися в пари — диподії, з яких одна мала посилений ритмічний акцент У кожній стопі вирізнялася сильна частина, яку називали арсис (довгий склад), і слабша, або тесис (короткий склад), що в сучасних перекладах передаються як наголошені та ненаголошені склади Античний вірш складався з однакових стоп Дактилічний гекзаметр вважався епічним розміром, ямбічний триметр (чотири диподії) застосовувався у трагедіях та комедіях, трохеїчний тетраметр (чотири диподії) був допоміжним розміром трагедії Різноскладові стопи могли взаємозамінюватися, наприклад у ямбічному триметрі ямб (◡ −) — на спондей (− −), збагачуючи ритмометричну специфіку навіть у межах стопи Особливої віртуозності античні поети досягли у ліриці, використовуючи складні віршовані конструкції зі змінним тактом-стопою, тобто логаеди — неримовані чотиривірші (спарені двовірші) із чітко визначеною періодичністю Найпопулярнішими були утворені з логаедичних віршів сатурнійський вірш, іонійсько-аттичний риторичний вірш, еолійський вірш, алкеєва, сапфічна, асклепіадова, алкманова (архілохова) строфи, елегійний дистих, застосовуваний як розмір елегій, та епіталам (поєднання гекзаметра з пентаметром) Пізніше європейська поезія втратила розрізнення довгих і коротких складів, але термінологія збереглася, набувши нового змісту, підпорядковуючись іншим версифікаційним завданням Специфіці А в присвячені такі дослідження, як «Основи метрики у давніх греків та римлян» (1888) Я Денисова, «Нарис історії європейського вірша» (1989) М Гаспарова, «Грецька метрика» (1999) Б Снелля

Анти́чність *(лат antiquitas давнина, старовина)* — сукупність історичних, культурних надбань давніх греків і римлян від VIII ст до н е до 476 н е (час падіння Західної Римської імперії), яка стала підвалиною європейської культури, а отже, і літератури Термін виник у Франції на початку XVIII ст на позначення будь-якої давньої культури, однак пізніше застосовувався щодо культур ареалу Середземномор'я та Причорномор'я Поняття «література» в період А тлумачилося значно ширше, ніж нині, охоплювало, крім творів власне художніх, філософські, історичні праці тощо, засвідчуючи неспроможність тогочасної художньої свідомості самоідентифікуватися на своїй іманентній основі Постантичне (почасти середньовічне, переважно ренесансне та постренесансне) письменство переосмислювало міфи, різножанрові твори Гесіода, Гомера, Платона, Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана, Арістотеля, Геродота, Горація, Вергілія, Овідія, високі зразки ораторського мистецтва, засвоювало ритмо-метричну спадщину, зокрема античні сюжети й античне віршування, формуючи на цій основі власні естетичні нормативи Розмежовувалися давньогрецька та римська літератури, відмінні за часом виникнення та типом світосприймання Для еллінської моделі світогляду була характерна доцентрова, геометрично окреслена статуарність з чіткими пропорціями, симетрією, пластичністю, а для римської — розкутість у простір, жага його поглинання, що поєднувалася з асиметричною імперською ієрархією, яка розмежувала недосяжну верховину цезарського Олімпу та нижчість плебсу, інтереси якого зводилися до формули «хліба та видовищ» У кожній із культур виокремлювалися певні періоди Давньогрецькій добі притаманні такі стадії, як архаїчна (VIII—V ст до н е — героїчний та дидактичний епос, кіклічні поеми, гомерівські гімни, мелічна поезія, байка, філософська проза), аттична, або класична (V—IV ст до н е — трагедія, комедія, ораторська та філософська проза, історіографія), елліністична (IV—I до н е — «нова» аттична комедія, александрійська поезія, сатира), римська (I—IV ст н е — наукова, філософська, біографічна проза, сатиричний діалог) Її характеризував етап, названий золотим, або Перікловим віком У давньоримській літературі (мистецтві), яка переважно розвивалася за засвоєними зразками еллінського письменства, виокремлювали такі етапи, як архаїчний (240—81 до н е — переклади

з грецької, трагедія, комедія, епос, сатира, історіографія), золотий, або Августів вік (81 до н е — 14 н е — розвиток ораторської, філософської, історіографічної прози, поезії неотериків, філософського епосу, розквіт поезії елегія, буколіка, дидактичний, героїчний, міфологічний епос, ода, послання), срібний (14—117 н е — героїчний, міфологічний, історичний епос, трагедія, сатира, епіграма, історіографія, риторика, роман), період занепаду (117—476 н е — поезія, епос, філософська проза, педагогічні та християнські твори) Давньогрецькі тенденції перейняла візантійська література, а давньоримські — західноєвропейське середньовічне письменство (поезія вагантів, трубадурів, мінезингерів, рицарські романи), представники Ренесансу, які абсолютизували принцип арістотелівського мімезису, французькі, російські класицисти, схильні до суворого канонізування передусім давньоримської класики, зокрема періоду Августового віку, тоді як веймарські класицисти переосмислювали спадщину Перікловото віку, орієнтувалися передусім на аполлонійські основи А Стихія діонісійства властива бароко, романтизму, модернізму В українській художній словесності до невичерпного досвіду А зверталися новолатинські поети, представники бароко, нової і новітньої літератур Переосмислення античних джерел особливо було властиве Лесі Українці, «неокласикам» та ін Так, М Рильський сприймав А як міф про вічну красу з рівнозначними людьми та богами «Анхізів син, вклонившися богині », «Ні зоряниця, злотом і рубіном »

«Антологіо́н» («Анфологіо́н») *(грец anthologia, букв квітник)* — мінея на свята, сакральна літургійна книга православної церкви, збірник текстів релігійного та літературного змісту, виданий в 1619 у Києво-Печерській лаврі Переклад із давньогрецької мови здійснив Йов Борецький, передмову і післямову написали Єлисей Плетенецький та Памво Беринда Аналогічні книги невдовзі були надруковані у Львові, Новгороді-Сіверському, Чернігові, Почаєві

«Антоло́гия украи́нской поэ́зии в ру́сских перево́дах» — збірник поезій українських авторів у російських перекладах (Харків, 1924) за редакцією О Гатова та С Пилипенка, з ґрунтовною передмовою О Білецького У ньому за абеткою було подано твори І Котляревського, Т Шевченка, П Куліша, І Франка, Лесі Українки, В Самійленка, М Вороного, О Олеся, П Тичини, В Еллана (Блакитного), В Чумака, М Зерова, М Рильського, П Филиповича, В Сосюри, М Йогансена, Олени Журливої, М Семенка та ін

Антоло́гія *(грец anthologia, букв квітник)* — збірник найхарактерніших творів кількох письменників певного жанру чи літературного періоду Першим упорядником А вважається еллінський поет Мелеагр із Гадари (60 до н е), автор упорядкованого ним «Вінця» («Stephanos»), або «Грецької антології», в якому було зібрано епіграми понад сорока поетів, починаючи від Архілоха Відомі також «Вінець» (прибл 40 до н е) Філіппа з Фессалоніки з епіграмами тридцяти поетів, «Круг» (прибл 560 н е) Агата з Мірини, «Палатинська антологія» (прибл 925) Константина Кефали, «Антологія Максима Плануда» (1301), збірник сентенцій «Антологіон», або «Stobaios», названий за іменем упорядника Івана із Стобоя (Македонія), анонімні грецькі збірники Особливого поширення А набули в арабській літературі, одна з перших під назвою «Джерела вістей» (проза у десяти книгах історико-літературного та дидактичного змісту), упорядкована Ібн Кутайбою (828—889), висвітлювала доробок заснованої ним Багдадської літературної школи адаба Цю традицію продовжили Ібн Аль-Муттаз (861—908), автор А «нових поетів», Ібн Абд Раххібі (860—940) із Кордови, який видав «Єдине намисто», що складалося з 25 розділів, Імад ад-Дін аль-Ісфагані (1125—1201) — упорядник великої А арабських поетів VI ст Відомим був збірник арабської прози «Те, що вбачають новим у кожному розмаїтті шляхетного» (короткі оповідання, анекдоти, дотепні вислови, прислів'я, приказки усного та писемного походження) Ібшихі (1388—1446) А використовували і в літературі Далекого Сходу Так, у Китаї (поч VI ст) з'явилася «Веньсюань», впорядкована Сяо Тунем, у Японії в XI—XIII ст розповсюджувалися «палацові» зібрання лірики, у яких значну увагу було приділено танка поетки Ідзумі Сікібу (974—1036) А була характерна й для середньовічного європейського письменства («Carmina burana», «Carmina cantabrigiensia» вагантів-голіардів та ін) Популярною вона була у передромантиків та романтиків «Реліквії давньої англійської поезії» (1765) Т Персі, «Чарівний ріг хлопчика» (1778—79) К Брентано та К фон Арніма, «Голоси народів у піснях» (1807) Й -Г Гердера А були поширені і в період Київської Русі (Ізборники, «Пчола» та ін) В добу нової української літератури з'явилася «Антологія руська» (Львів, 1881), що стала неординарною подією в українській літературі XIX ст На її сторінках було вміщено твори сорока двох поетів, починаючи від І Котляревського Вона засвідчила могутній творчий потенціал національної лірики, який розкривався всупереч несприятливим історичним умовам розвитку письменства Тенденція літературного та національного самоствердження, втілена в А , продовжувалася і в XX ст «Вік», «Акорди», «Розвага», «Українська муза», «Будні», «Антологія римської поезії», «За 25 літ», «Антология украинской поэзии в русских переводах», «Розстріляне відродження», «Антологія літератур Сходу», «Координати», «Золоте руно», «Світанок», «Передчуття», «Поклик», «Український сонет», «Слов'янська ліра», «Аполлонова лютня Київські поети XVII—XVIII ст », «Світовий сонет»,«Українська байка», «Українська балада», «"Пісні Купідона" (любовна поезія на Україні XVI — початку XIX ст », «Чари кохання», «Українська поезія XVI ст »), «Українська поезія XVII ст (перша половина)», «Золотий гомін Українська поезія світу», «Атом серця», «Вісімдесятники Антологія нової української поезії», «Молоде вино Антологія поезії», «Тексти Антологія прози», «Пси святого Юра», «Опудало українська прозова сатира, гумор, іронія 80—90-х років XX ст », «Антологія української поезії другої половини XX сторіччя», «Антологія Альтернатива української поезії зміни епох» та ін А може мати форму не лише окремого видання, а й послідовної низки добірок на сторінках періодики, як-от «XX сторіччя української поезії» на сторінках журналу «Вітчизна», де друкуються поезії О Ольжича та ін

«Антоло́гія: Альтернати́ва украї́нської пое́зії змі́ни епо́х» — поетичний збірник українських неоавангардистів та постмодерністів (Харків, 2001), який містить доробок представників об'єднань Бу-Ба-Бу,

«Пропала грамота», ЛУГОСАД, «Пси святого Юра», а також В Цибулька, Н Федорака, Р Скиби, С Жадана, А Бондаря та ін, які репрезентують сучасний літературний процес, що має «тусовочний характер» (О Доній) Збірнику властиві пафос іронії та самоіронії, відмова від «месіанської пози творця-пророка», людини, наділеної «тонкою і чутливою душею» (Юрко Позаяк) та інших ознак, притаманних традиційній ліриці

«Антолóгія грéцька» («Грéцька антолóгія»), або **«Вінéць»,** — збірник епіграм, написаних у VII ст до н е — Х ст н е, впорядкований Мелеагром Гадарським (прибл 140—70 до н е) «А г» містила твори сорока давньогрецьких поетів, фігурні вірші поетів елліністичної доби (350—50 до н е) Сіміаса Родоського, Теокріта, Досіада, Безастіанія (Вестінія) Повніше видання «А г», відоме під назвою «Палатинська антологія», здійснив у XI ст Костянтин Кефала, воно було віднайдене (1606) французом К Саммосом у книгосховищах Палатинської бібліотеки Дещо змінений її варіант у вигляді Планудійського рукопису (1301) належить ченцеві Максиму Плануді «А г» та «Палатинська антологія» як в оригіналі, так і в перекладах на французьку мову зберігаються у відділі іноземного комплектування ЦНБ ім В Вернадського

«Антолóгія літератýр Схóду» — збірник перекладів з літератур Сходу та літератури приазовських греків-ромеїв Виданий у Харкові (1961) в упорядкуванні А Ковалівського (він же — автор передмови та коментарів) В «А л С» вперше опубліковано переклади П Ріттера давньоіндійської літератури, В Чередниченка — осетинського епосу, уривки з вірменської хроніки VII—VIII ст, що асоціюються з Повістю минулих літ, зокрема з епізодом заснування Києва, нотатки мандрів Павла Халебського (Алебського) через Україну, а також твори С Айні, О Сейфеддіна та ін

«Антолóгія Палатúнська» — див **«Антолóгія грéцька».**

«Антолóгія поéзії Придніпрóв'я» — збірник, упорядкований В Савченком (Дніпропетровськ, 1999), за загальною редакцією В Коржа, у якому охоплено різножанрову та різностильову творчість поетів, пов'язаних із Дніпропетровщиною (60-ті — кінець XX ст) В «А п П» вміщено добірки В Коржа, М Чхана, Ганни Світличної, Д Демерджі, О Зайвого, Ф Ісаєва, М Миколаєнка, П Шаповала, В Сіренка, В Міщенка, Любові Голоти, М Сарми-Соколовського, К Чернишова, Олесі Омельченко, В Старченка, М Семенюка, А Кравченка-Русіва, М Дяченка, А Шкляра та ін. До текстів антології подано передмову В Савченка, доробок кожного автора супроводжує коротка анотація

«Антолóгія поéзій, присвя́чених Йóсипу Сліпóму» — збірник, упорядкований Л Рудницьким (Івано-Франківськ, 1999), у якому вміщені твори поетів з материкової України та еміграції, присвячені Блаженнішому Патріарху Йосипу Сліпому Його долю і ставлення до письменства розкрив у передмові упорядник До видання увійшли вірші Зореслава, Зої Когут, Є Іванківа, Лесі Храпливої-Щур, В Прийми, Анни Головінської-Максимович, В Ящуна, Р Чепурка та ін Антологія завершується післямовою єпископа Івана Хоми та примітками С. Хороба

«Антолóгія рúмської поéзії» — збірник, впорядкований М Зеровим, який був видрукуваний у Києві у видавництві «Книгарь» (1920) Обкладинку створив художник Г Нарбут В «А р п» містилися перекладені поетом-«неокласиком» твори Катулла («Плач, Венеро! Плачте, купідони!», «Знову весна, оживає земля» тощо), Вергілія (фрагмент «Енеїди», дві еклоги), Горація («До ліри», «До Венери» та ін), Проперція («Елегія»), Овідія («На смерть Тібула») та Марціала («До музи», «До Прима Антонія» та ін) Видання визначається досконалістю перекладів, багатою мовою, завершується історико-літературними примітками, коментарями до текстів М Зеров зазначав, що антологія неповна, адже до книжки не потрапили «першорядні імена» — Лукрецій, Тібул, Ювенал Він був переконаний, що збірник сприймуть «як один з перших кроків засвоєння українським поетичним стилем великого спадку античних літератур»

«Антолóгія рýська» — одна з перших антологій української поезії, надрукована у Львові (1881) студентським літературно-освітнім товариством «Дружній лихвар» Вона містила твори 42 авторів І Котляревського, П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, Т Шевченка, М та В Шашкевичів, М Костомарова, П Куліша, Ю Федьковича, М Старицького, І Франка та ін

«Антолóгія світовóї літератýрно-критúчної дýмки XX ст.» — збірник наукових студій за редакцією Марії Зубрицької (Львів, 1996), надрукований завдяки фінансовій допомозі Видавничого фонду НТШ із Фундації Софії та В Дмитренків У ньому охоплено великий масив найвизначніших досліджень, які виявляють специфіку модернізму, авангардизму та постмодернізму і відображають світоуявлення і наукове мислення XX ст Антологія розкриває динаміку художнього та аналітичного мислення, засвідченого психологічною школою, ніцшеанством, інтуїтивізмом, психоаналізом та аналітичною психологією, феноменологією, герменевтикою, екзистенціалізмом, рецептивною естетикою, діалогізмом, новітньою лінгвістикою, структуралізмом та семіотикою, постструктуралізмом, деконструктивізмом, феміністичною критикою тощо У збірнику репрезентовано фрагменти праць О Потебні («Думка і мова»), Ф Ніцше («Народження трагедії»), Т С Еліота («Функція літературної критики»), З Фройда («Поет і фантазування»), Р Інгардена («Про пізнавання літературного твору»), Г-Г Гадамера («Поезія і філософія»), К Леві-Строса («Міф і значення»), М Фуко («Що таке автор?») у перекладах Марії Зубрицької, І Гарасима, М Рябчука, Наталки Римської, Ю Прохаська, Марії Маєрчик та ін Видання має передмову Марії Зубрицької, подає стислу характеристику кожної літературознавчої, лінгвістичної чи філософської концепції, дані про певного науковця, лаконічний словник специфічної термінології

«Антолóгія сучáсної украї́нської літератýри: Поéти 1920-х рокíв» — збірник доробку наддніпрянських, західноукраїнських та еміграційних поетів міжвоєнного двадцятиліття (Львів, 1936) за редакцією та в упорядкуванні автора передмови Є-Ю Пеленського У виданні наведені лаконічна бібліографія та література стосовно авторів Добірки супроводжуються коротким тлумачним словником Творчість по-

етів репрезентована відповідно до стилю («Символісти», «Футуристи», «Неокласики», «Неоромантики»), але розмежування не завжди здійснене послідовно Так, серед символістів опинився Є Плужник, серед «неокласиків» — М Йогансен, М Рудницький, серед неоромантиків — Ю Дараган, Є Маланюк У передмові Є -Ю Пеленський окреслив рух модернізму в українському письменстві початку XX ст , започаткований збіркою «Зів'яле листя» І Франка, творами Лесі Українки, В Стефаника, М Коцюбинського. проголошенням М Вороним гасла «мистецтво для мистецтва», утвердженням естетичних концепцій «Молодої Музи» й «Української Хати» Упорядник вважав, що символізм сформувався після Першої світової війни у творчості П Тичини, Д Загула та ін і вичерпав себе в 1928 Щодо «неокласиків» Є -Ю Пеленський повторив упереджене уявлення Б Якубського, за яким вони вдавалися до «пасивного, суто естетичного відображення різних епох в історії людства, хоча б навіть і нашої сучасності» Цікаві спостереження Є -Ю Пеленського стосувались лірики П Тичини, М Рильського, В Сосюри, Ю (Г) Шкурупія

«Антолóгія украї́нської морськóї поéзії» — збірник (Одеса, 2004), упорядкований А Глущаком, подає мариністичні твори українських поетів від Т Шевченка до сучасних авторів Читач може ознайомитися з морськими мотивами у поезіях П Куліша, О Кониського, М Старицького, І Франка, Лесі Українки, А Кримського, М Вороного, П Тичини, М Семенка, М Зерова, М Драй-Хмари, М Рильського, Є Плужника, О Влизька, М Йогансена, Є Маланюка, Б Нечерди, Л Талалая, А Глущака, В Голобородька, Д Кременя, М Семенюка, І Павлюка та ін

«Антолóгія украї́нської поéзії» — тритомний збірник віршових творів українських поетів (Харків, 1931), упорядкований В Атаманюком, Є Плужником, Ф Якубовським, який був і автором передмов під однією назвою «Шляхи української поезії», опублікованих у кожному томі Видання містить доробок поетів, розмежований на три частини XIX ст, початок XX ст та 20-ті XX ст У першому томі репрезентовані різножанрові твори І Котляревського, П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, харківських романтиків, М Шашкевича, М Устияновича, О Афанасьєва-Чужбинського, В Забіли, Т Шевченка, П Куліша, П Чубинського, Л Глібова, О Кониського, М Старицького, Ю Федьковича, С Воробкевича, І Франка, Б Грінченка, Лесі Українки, Уляни Кравченко, П Грабовського, Я Щоголева, В Самійленка, А Кримського, В Щурата та ін Другий том присвячений творчості «молодомузівців», М Вороного, Г Чупринки, С Черкасенка, О Олеся, Ф Коковського, В Тарноградського, Христі Алчевської, Надії Кибальчич, М Філянського, М Рильського, М Зерова, П Филиповича, М Драй-Хмари, Д Загула, В Кобилянського, В Олешка, П Тичини, П та Я Савченків, О Слісаренка, В Ярошенка, М Семенка До третього тому увійшли поезії В Еллана, В Чумака, М Хвильового, В Сосюри, І Кулика, В Поліщука, М Йогансена, М Доленга, М Терещенка, М Бажана, Є Плужника, Т Осьмачки, Д Фальківського, Д Тася, М Вороного, Марії Пригари, Раїси Троянкер, Наталі Забіли, В Мисика, Г Шкурупія, О Влизька, В Бобинського, І Крушельницького, В Гренджи-Донського та ін Довільність упорядкування зумовлена марксистською ідеологією, обґрунтованою Ф Якубовським, який відкидав «рештки народницької науки» та практику формальної школи, розглядав літературний процес як ілюстрацію соціально-економічних явищ Тому «застарілій» поезії XIX ст і модерністській ліриці початку XX ст він протиставляв «революційну» поезію після жовтневого перевороту 1917 З огляду на таку схему творчість Т Шевченка висвітлювалася через конфлікти з О Афанасьєвим-Чужбинським, П Кулішем, А Метлинським, тогочасним суспільством, символізм тлумачився як етап після модернізму, «неокласики» розглядалися поза періодом 20-х XX ст тощо

«Антолóгія украї́нської поéзії дру́гої полови́ни XX сторі́ччя» — збірник лірики українських поетів (К , 2001), упорядкований Ю Ковалівим У ньому вміщено твори, починаючи від яскравого доробку шістдесятників (Ліна Костенко, Д Павличко, В Симоненко, І Драч, Б Мамайсур, М Вінграновський, Г Кириченко та ін) і завершуючи художніми пошуками найновішої генерації (Ю Бедрик, Р Скиба, Т Гаврилів, Оксана Кішко-Луцишина, Мар'яна Савка, Олена Галета, Катерина Калитко та ін) Видання репрезентує творчість дисидентів (В Стус, І Світличний, І Калинець), представників Київської школи (В Голобородько, В Кордун, М Воробйов, М Григорів та ін), «тихої лірики» (Л Талалай, В Затуливітер, Наталка Білоцерківець), покоління 80-х (І Римарук, В Герасим'юк, І Малкович, П Гірник), неоавангардистів на зразок Бу-Ба-Бу, постмодерністів

Антóніми *(грец anti проти і onyma ім'я)* — пари слів однієї частини мови, які називають дві полярні ознаки певного явища, властивості, якості тощо (*високий — низький, добрий — лихий, світлий — темний, верховина — долина* та ін), відмінні від антитетона чи антистатиса А вживаються переважно зі значенням якості (*слава — ганьба, холод — тепло*, В Симоненко *«Чорні від страждання мої ночі, / Білі від скорботи мої дні »*), кількості (*мало — багато, скрізь — ніде*), дії (*говорити — мовчати*), називають комплементарні ознаки, що вказують на опозиційні взаємодоповнювальні видові поняття, наділені в сукупності статусом родового (*зрячий — сліпий, батько — син, війна — мир*), векторні ознаки, що виявляють взаємозворотні дії (*висхідний — низхідний, одружуватися — розлучатися, праворуч — ліворуч, туди — звідти*), близькі до векторних координатні ознаки (*тут — там, північ — південь, попередній — наступний*) Така класифікація А не охоплює всіх їхніх різновидів Іноді вони утворюються за допомогою префіксів (*ввійти — вийти, воля — неволя*) Трапляються випадки, коли А розгортаються на багатозначності слів Так слово *глибокий* може мати протиставні слова *мілкий* (яма) чи *поверховий* (знання) Опозиційну пару можуть утворювати аугментативи та демінутиви А поширені в усному мовленні, зафіксовані у фольклорі, використовуються при творенні антитези, у грі слів, оксиморонах, каламбурах Письменники застосовують А при називанні своїх творів «Війна і мир» Л Толстого, «Принц і жебрак» Марка Твена тощо Інколи слова набувають антонімічного значення лише в межах художнього тексту (П Тичина *«Засміялося серце у тузі»*, А Кичинський *«Жива і скошена тече в мені трава»*) або є композиційним принципом сюжетотворення (повість

«Старший боярин» Т. Осьмачки). Приклад А. з вірша «Кам'яний парк» Б. Бойчука:

У ямах їх сердець — стоять камінні спогади,
що згадують про них рядами епітафій.
Живі ціле життя ідуть до них
і відвертають погляди,
а замість лиць — картки порожніх біографій.

На думку І. Качуровського, А. вживаються не лише для протиставлення, а й з метою витворення складного семантичного концепту з елементом контрадикції (суперечності): *«Як мало треба, багато можна»* (Є. Плужник). А. української мови зібрані та опубліковані окремим виданням: Полюга Л. М. Словник антонімів. — К., 1987.

Антонома́зія *(грец. antonomasia: перейменування)* — поетичний троп; непряме, часто метонімічне називання літературного персонажа або зображуваного явища іменем міфічного, літературного героя чи історичної постаті: *Колумб* — відкривач нових світів, *Сократ* — мислитель, *Зоїл* — наклепник, *Дон Жуан* — зальотник, *Отелло* — ревнивець, *Галайда* — месник та ін. За А. власна назва часто набуває значення загальної: *крез* — багатій, *нарцис* — самозакоханий, *мафусаїл* — довгожитель, *полікрат* — щасливець тощо. Іноді спостерігається заміна власного імені епітетом або перифразом: *автор «Кобзаря»* — Т. Шевченко. Трапляються випадки додаткового називання разом із його стислим тлумаченням: *«Як Лореляй, блакитноока фея, / Життям ідеш розмріяна, жагуча»* (П. Карманський). О. Потебня вбачав в А. умови поетичності, коли вона зрозуміла мовцеві та слухачеві, здатна «легко замінювати конкретним образом складні низки думок. Інакше вона стає порожньою похвальбою, велемовністю, риторичністю у поганому значенні слова». Приклад А. з вірша О. Влизька:

[...] хочу вірити,
що от
надійде знов
любити працю
новий ліричний
Гесіод!

Іноді антономазійний образ, перебираючи властивості іншого предмета, набуває ознак символу:

І ось встає із піни Понту
Над хвиль розгойданим свічадом
Співуча мрія горизонту —
Сліпуча Степова Еллада (Є. Маланюк).

Степова Еллада у ліриці Є. Маланюка означала Україну, втілювала риси довершеної краси та шляхетної гармонії на противагу іншим, полярним їй символам (антонімам), — Чорній Елладі, Антимарії.

Антра́кт *(франц. entracte, від entre: між і acte: дія)* — перерва між актами спектаклю. Часто актори намагалися використати А. для інтермедій. Так, у 1619 під час вистави польськомовної драми «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоанна Хрестителя, посланця Божого» Якуба Гаватовича час між актами заповнили дві найдавніші з відомих україномовних інтермедій «Продав кота в мішку» та «Найкращий сон».

Антре́ *(франц. entré, букв.: вхід)* — вступ, вихід на сцену. За доби середньовіччя — урочистий вихід костюмованих персонажів; у XVII—XVIII ст. — вихід однієї чи кількох парних груп танцівників; у балеті XIX—XX ст. А. — вступна частина па-де-де. А. називають також початковий клоунський номер.

Антрепрене́р *(франц. entrepreneur, букв.: підприємець)* — власник, орендатор, утримувач приватного видовищного, зокрема театрального, закладу. Поява перших А. в Україні зафіксована у XVIII ст., пізніше працювали такі театральні власники, як І. Штейн, Д. Гайдамака, Л. Сабінін, Г. Деркач, О. Суходольський, О. Суслов, К. Ванченко.

Антрепри́за *(франц. entreprise, від enterprendre: брати підряд)* — утримування приватною особою театру чи будь-якого видовищного закладу.

Антрефіле́ *(франц. antrefilet)* — дошкульна, коротка, схожа на коментар чи стислу репліку газетна замітка, яка друкується переважно без підпису автора від імені редакції.

Антропологі́чна шко́ла *(грец. anthrōpos: людина і logos: слово, вчення)* — наукова школа в етнографії та фольклористиці, мовознавстві та культурології, яка відокремилася від соціології наприкінці XIX *ст. Вивчає подібність матеріальної і духовної* культури народів, які не споріднені етнічно, не мають спільних комунікативних полів. А. ш. обстоювала теорію самозародження сюжетів, за якою кожен народ має здатність до створення своєї власної культури, збагачення нею загальнолюдської. Виникнення А. ш. на теренах англійської гуманітарної науки було зумовлене відкриттям культурних цінностей Азії, Африки, Південної Америки, Океанії, що не поступалися європейським, і кризою теорії запозичень, підтримуваної міграційною школою, що недооцінювала самобутні феномени, які виникали поза сторонніми впливами. Підґрунтям А. ш. були позитивізм О. Конта, емпіризм Г. Спенсера, теорія антропогенезу Ж. Б. Ламарка («Філософія зоології»), антропологічна краніологія Й. Блюменбаха, еволюційна теорія Ч. Дарвіна та її прихильників А. Ф. Гакслі й Е. Геккеля, досвід заснованого П. Броком паризького Антропологічного товариства. А. ш. переглянула деякі концептуальні принципи міфологічної школи, вважаючи міфи вторинним порівняно з анімізмом явищем; подолала обмежені уявлення про культуру як властивість лише споріднених народів, передусім європейських, розглядаючи її як світове явище; пропонувала продуктивне зіставлення сучасності та архаїки; робила висновок про подібність найвіддаленіших культур на підставі єдиних законів еволюції людської психіки. Засновниками А. ш. вважаються англійський учений Е. Тейлор (1832—1917) — автор теорії прогресу цивілізації («Первісна культура», 1871; «Вступ до вивчення людини і цивілізації. Антропологія», 1891) та його співвітчизник Дж. Фрезер (1854—1941) — автор відомих праць «Золота гілка» (1890) та «Фольклор у Давньому Завіті» (1918), в яких доводив наявність спільності фольклорних уявлень первісних людей. На підставі теорії Е. Тейлора та Дж. Фрезера шотландець Е. Ленг (1844—1912) запропонував теорію самозародження сюжетів. Дослідження продовжив Б. Малиновський. Самостійно до висновків, аналогічних А. ш., дійшов у своїй історичній поетиці російський академік О. Веселовський. Із художньою літературою тісно пов'язане вчення мовознавців Е. Сепіра, Б. Ворфа, що спиралося на теорію та аналітичний метод потрактування міфу К. Леві-Строса. В Україні положень А. ш. дотримувався К. Сосенко («Куль-

турно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора» — Львів, 1928), його студії вплинули на письменство, зокрема на «Скіфську легенду» Ліни Костенко У XX ст заявила про себе американська А ш, сформована Ф Боазом Вона практикує тотальний підхід в осмисленні людини як істоти біологічної, соціальної та культурної, акцентує на культурі — центральному річищі автономно-соціальних модифікацій історії, розглядає типології диференціальних культур, наполягаючи на усвідомленні моделей їх циклічної еволюції Методологічні принципи американської А ш використовуються в літературознавстві, особливо в історії літератури

Антропоморфі́зм *(грец anthorōpos людина і morphē форма)* — різновид анімізму, за якого неживі предмети та явища природи, рослинний і тваринний світ, абстрактні поняття уподібнюються до фізичних та психічних властивостей людини Такі риси мають античні боги («Теогонія» Гесіода) та праукраїнські (Перун, Ярило, Дана та ін) На відміну від персоніфікації А не позбавляє їх природного вигляду, не втискує в подобу людини

У зелених
Верховіттях
Сонце люльку
Закурило (Женя Васильківська)

Схильний до одушевнення природи, що засвідчено міфами та фольклором, А — не лише стилістичний прийом, засіб образотворення, близький до метафори, а й спосіб формування тематичних чи фабульних складників художнього твору, що стає іноді його композиційним стрижнем («Кров» А Любченка, «Первінка» М Вінграновського та ін)

Антропо́нім *(грец anthrōpos людина і onyma ім'я)* — термін стилістики, що характеризує ім'я (прізвище, прізвисько, псевдонім) людини Нейтральні А співіснують поряд із промовистими (псевдонім певного письменника) Панас Рудченко — *Панас Мирний*, Лариса Косач — *Леся Українка*, Микола Фітільов — *Микола Хвильовий*, Павло Губенко — *Остап Вишня*, Іван Ковтун — *Юрій Вухналь*, Освальд Бургардт — *Юрій Клен* та ін А, притаманний бароковій літературі, часто закодовувався в акровіршах, використовувався в каталогізаційних віршах Така традиція вплинула на творчість І Котляревського

[ ] Еней до всіх їх доглядався,
Знайшов з троянців ось кого

Петька, Терешка, Шелифона,
Панька, Охріма і Харка [ ]

Деякі автори, передусім в історичних творах, намагаються зберегти імена історичних постатей «Чорна рада» П Куліша, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мазепа» Б Лепкого, «Євпраксія» П Загребельного та ін Таку практику простежують і тоді, коли письменник прагне дотримуватися документальної чи хронікальної достовірності зображуваного Так, І Багряний у романі «Сад Гетсиманський» навів справжні імена деяких енкаведистів, а в романі «Маруся Богуславка» зобразив радянського чиновника Страменка, прізвище якого відповідає його єству У поезії А може бути основою сюжету *«Од дихання мого тихий мак облітa, / ніби ім'я печальне — Марія. »* (В Сосюра)

Антропоні́мія *(грец anthrōpos людина і onyma ім'я)*, *або* **Антропоні́міка**, — розділ ономастики, мовознавчої дисципліни, об'єктом дослідження якої є власні імена, прізвища, псевдоніми, принципи номінації як письменників, так і персонажів у художніх творах, виявлення їх закодованого ідейного змісту, символіки, етимологічних асоціацій До А належить великий блок патронімів, матронімів, прізвиськ, псевдонімів, криптонімів тощо Система використання промовистих імен особливо поширилася у драматургії класицизму, зокрема у комедіях Мольєра *Гарпагон* — жадібний, хижий, *Тартюф* — ханжа, лицемір та ін Цей прийом використовувався і в інших стильових напрямах різних літературних періодів Так, прізвище *Калитка* головного героя комедії «Сто тисяч» І Карпенка-Карого розкриває сутність характеру його носія Прикладом цікавої А може бути вірш «Метемфізис» М Йогансена, в якому зашифровані прізвища представників «розстріляного відродження»

А нас, тих, що знали зарані пісню,
Засипають у трави, квіти й коріння,
Вітерець хвильовий пролетить і свисне,
Тичину блакитний елан оповине
Закиває лісними очима сосюра,
І знайдеться десь перекручений корінь,
Такий незграбний, такий чудернацький і бурий,
Що для нього назвиськ не стане тих,
Що раз полізуть в історію
І наречуть йому химерне ймення
— Йогансен

А розкриває шляхи переходу загальної назви в антропонім (чи навпаки), його хронологічні характеристики Як наукова дисципліна з'явилася у XIX ст, проте її розвиток припадає на середину XX ст, коли було здійснено спроби класифікації антропонімів, розгляд їх із позиції порівняльно-історичної методології Невдовзі з проблем А було опубліковано низку досліджень Ю Редька («Сучасні українські прізвища», 1966), П Чучки («Антропонімія Закарпаття»), М Худаша («З історії української антропономії», 1977), О Неділька та ін

Антропопаті́зм *(грец anthrōpos людина і paphos відчуття, сприймання)* — антропоморфізм, перенесення психічних властивостей людини на міфічних істот, тварин, предмети

Антропосо́фія *(грец anthrōpos людина і sophia мудрість)* — запроваджене німецьким філософом Р Штайнером містичне вчення про богорівну людину з надприродними якостями, здатністю до безпосереднього спілкування зі світом духів

Антропоцентри́зм *(грец anthrōpos людина і centrum осередя)* — заперечення теоцентризму середньовічної культури, одна з визначальних характеристик Ренесансу, як і титанізм та індивідуалізм

АНУМ (Асоціа́ція незале́жних украї́нських митці́в) — створене за ініціативою П Ковжуна, С Гординського, М Осипчука та ін об'єднання (Львів, 1931—39), що мало на меті консолідувати українських митців Європи незалежно від їх ідеології та художніх стилів, популяризувати їхні роботи, організовувати персональні виставки тощо Зусиллями асоціації було створено колективний збірник «Екслібрис» (Львів, 1932), з'явилося п'ять чисел журналу «Мистецтво» (1932—36) До її складу було прийнято

поета Б.-І. Антонича за статтю «Національне мистецтво» (1933).

Анце́пс *(грец. anceps подвійний)* — останній склад віршового рядка в неусталеній метричній позиції, поширений в античному віршуванні.

Аншла́г *(нім. Anschlag вивіска, оголошення)* — масивний заголовок, різновид «шапки» до великої (на розворот) тематичної добірки, що має образну форму, подається іноді у вигляді віршових висловлень. Оголошення у мистецькому закладі про те, що всі квитки на виставу чи концерт продано.

Апара́т кни́ги *(лат. apparatus, від apparo приготовляю)* — додаткова, науково-довідкова (анотація, передмова чи післямова автора, редактора, літературознавця, коментарі, примітки, бібліографічні посилання, списки використаної літератури, резюме, додатки, зміст), довідково-допоміжна (анотація, предметний або іменний покажчики, таблиці, списки ілюстрацій, колонтитул) інформація, що супроводжує основний текст, сприяючи адекватності користування реципієнта певним виданням, зіставлення його з рукописними та машинописними варіантами, публікаціями, в яких вірогідне втручання редактора або цензури, можливими при друкуванні синтаксичними й орфографічними помилками.

Апара́тна гру́па *(лат. apparatus, від apparo приготовляю)* — колектив технічних працівників радіомовлення чи телебачення, який здійснює трансляцію матеріалу в ефір, забезпечує його високу фонічну та телевізійну якість.

Апе́йтікон *(грец. apeitikon благання, заклинання)* — твір благального змісту у давньогрецькій поезії, адресований богам із проханням захистити від зла та прихистити скривдженого.

Аперце́пція *(лат. ad до і perceptio сприймання)* — зумовленість сприйняття предметів, явищ художньої дійсності попереднім досвідом, настановами та смаками митця і читача (глядача, слухача). Розрізняють А. стійку, залежну від світогляду, переконань, рівня освіченості індивіда, та тимчасову, що виникає ситуативно, відображається в емоціях, настановах тощо. Поняття «А.» запозичене з філософії, запроваджене Г. Лейбніцем, який тлумачив її як активну самосвідомість монади, утворену на підставі переходу з нижчого душевного стану (перцепції). На думку І. Канта, існує дві А.: емпірична і трансцендентальна. В. Вундт убачав в А. універсальний принцип, іманентну духовну силу, що спричинює перебіг осмислених психічних процесів, на противагу автоматичному сприйняттю. Подеколи А. розглядається як онтологічний досвід індивіда (письменника, критика, читача), як інфраструктура активної свідомості та механізмів несвідомого, забезпечуючи сприймання (чи несприймання) художніх феноменів. Так, реципієнт, вихований на цінностях реалізму, не був здатний осягнути модерністські віяння, відмовляв їм у праві на існування. Принцип А. в художній та аналітичній практиці XX ст., особливо в добу постмодернізму, поступово втрачав своє значення, хоч не вичерпав своїх можливостей.

Аплікáція *(лат. applicatio приєднання)* — стилістична фігура інтертекстуального характеру, що полягає у введенні в літературний текст цитат (прислів'я, приказки, афоризми, фрагменти іншого художнього твору та ін.) у частково зміненому вигляді. Прикладом А. можуть бути рядки із сонета «Князь Ігор» М. Зерова, взяті зі «Слова о полку Ігоревім»:

А любо Дону шоломом зачепити!
Одважний князю, ти не знаєш смерти,
Круг тебе гуслі задзвенять [...]

А. близька до центону і водночас відрізняється від нього неприхованістю цитування. Так, у «Терцині» Ю. Клена введено італомовний рядок з «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі «Ter me si va nella città dolente!», що означає напис на брамі пекла: «Крізь мене йдуть у селище печалі...». І. Качуровський трактує А. не як стилістичну фігуру, а як композиційний засіб, що позначається на сюжето- і формотвірних принципах, оскільки вона репрезентує неадекватне використання чужого тексту, незадокументовану цитату.

Апобатéріон *(грец. apobatērion прагнення злагоди)* — поширений в античній поезії жанр (пісня), в якому йдеться про переживання ліричним героєм свого ставлення до родини або вітчизни. Такі твори віднаходять у доробку Овідія, зокрема у його «Скорботних елегіях» чи в «Посланні з Понту», адресованому дружині, друзям (Корнелію Северу, Помпонію Грецину), знайомим (трибуну Котту Максиму) та ін.

Апоге́й *(грец. apogeios віддалений від Землі)* — найвищий ступінь розвитку, піднесення духу. У художній літературі — найгостріший момент розв'язання драматичного конфлікту, сюжетної дії, часто збігається з кульмінацією. Так, у повісті «Марія» У. Самчука розвиток подій під час голодомору 1932—33 сягає А., коли батько змушений убити свого деградованого сина-більшовика, а сам зникає безвісти.

Апо́граф *(грец. apographon копія)* — варіант тексту у вигляді автографа, друку чи будь-якої іншої копії.

Аподо́ксис *(грец. apo від, проти і doksa думка, погляд)* — стилістичний прийом, який полягає у короткому спростуванні закидів на адресу автора, персонажа чи дійової особи, що відбувається в алогічній дії або у твердженні, ніби вони не стосуються суті справи. Часто використовується у полеміках (полемічна література, Літературна дискусія 1925—28 та ін.). Зразками А. є алогічні сентенції головного героя трагікомедії «Народний Малахій» М. Куліша.

Апока́ліпсис *(грец. apokalypsis одкровення)* — профетичне зображення кінця світу, назва книги Об'явлення Св. Іоанна Богослова, що завершує Новий Завіт, відрізняючись від інших його частин образністю ладу, стилістикою, релігійним дискурсом. Виникла, очевидно, в 68—69 або 81—96 н. е. на острові Патмос в Егейському морі, куди було заслано четвертого учня Ісуса Христа — Іоанна Богослова (ймовірного автора пам'ятки) за проповідування християнства, адресована християнам малоазійських міст. Належить, як і Книга пророка Даниїла та ін., до пророцьких текстів, проголошених протестантством неканонічними. В А. згадуються полеміки проповідників, засуджуються миколаїти й прихильники Валаама та віщунки Ієзавелі, які повірили псевдоапостолам, на противагу вірним Богові ефесцям. А. складається з двох частин. Перша розкриває послання до семи малоазійських християнських церков (2—3 роз-

діли), друга, більша за обсягом, виповнена видіннями, алегоріями, символами Центральний мотив у ній пов'язаний із пророцтвом пришестя Ісуса Христа і його перемогою над трьома ворогами церкви сатаною («змієм великим»), Римом («звіриною з моря»), земною пихою («звіриною із землі») Після цього церква наступні тисячу літ житиме у злагоді, допоки її недруги повстануть перед остаточним знищенням Твір має 22 розділи, в яких езотеричні, космічні події та їх учасники закодовані у символічно-алегоричних образах чотирьох безжальних вершників, сімох янголів, сімох чаш гніву Божого, ста сорока чотирьох праведників перед престолом тощо, відтворюють кінець світу, безкомпромісну боротьбу Світла і Темряви Окреме місце відводиться числу звіра — 666 Особливим пафосом звинувачення перейняті фрагменти, що стосуються викриття деградованого Риму (Вавилона), ототожненого з блудницею, яка осідлала семиголового звіра, чи Пергаму, в якому розташований «престол сатани» Та головна мета А — зобразити Страшний суд над людьми («чому належить бути невдовзі»), що нібито привидівся авторові, коли він перебував «у дусі» — надприродному стані тайнобачення Відомий також апокрифічний А Петра, знайдений із неканонічним Євангелієм Петра в 1905 в Ахмімі (Єгипет), в якому розповідається про рай земного добробуту та пекло, де янголи карають грішників — лжепророків, гендлярів, скнар та ін Концепція А вплинула на формування апокаліптики, активно використовувалася й використовується митцями багатьох поколінь І Ньютон намагався декорувати сакральну пам'ятку, англійський письменник Д Лоуренс написав коментар до неї (1931)

Апокаліптика *(грец apokalypsis· одкровення)* — метажанр релігійного письменства, започаткований в юдаїзмі за доби вавилонського полону, громадянської війни періоду Макавеїв, еллiністичної і римської експансії (видіння Єзекеїля, старозавітні книги Даниїла, апокрифи Еноха, Авраама), розвинутий християнством II—III ст н е (Об'явлення Св Іоанна Богослова, апокрифи Петра, Павла, Марії) А насичена специфічною надреальною символікою, перейнята тривожними рефлексіями над історією, відображує напружений конфлікт сил Добра і Зла, позначена есхатологічним пафосом Найважливіше місце відводилося в А темі Помазаника Божого, Месії, призначеного бути Спасителем (Спасом), що має стати засновником Нового Завіту, «світлом народів», бути приреченим на муки і смерть задля створення «нового неба і нової землі», воскресіння та початку Страшного суду, повернення до Бога віддаленої від нього, грішної, свавільної людини Масштабні картини апокаліпсису були насичені специфічною емблематикою і символікою Такими постають невблаганні чотири вершники, вималювані риси Христа-жертви (агнця), образ Жінки з немовлям, яку хоче проковтнути Змій, тощо в Об'явленні Св Іоанна, власне Апокаліпсисі Символи залишалися остаточно не з'ясованими для юдаїзму, перегукуючись із суворими поглядами Екклезіаста чи секти єсеїв, з пророцтвами сивілл Під впливом цього твору, що не відразу набув канонічного визнання, з'явилося «Одкровення» Мефодія Патарського про «невідомі народи», які захоплять землі від Євфрата до Чорномор'я, «Ходіння Богородиці по муках», «Питання Авраама про праведні душі» тощо Часто пророцтва неминучої кари стосувалися конкретних адресатів Так, у Даниїла йшлося про крах Вавилона, в Іоанна — Риму та Пергаму й ін, пізніше ці віщування набули узагальнено символічного значення, стосувалися Антихриста, часто ототожнюваного з агарянами, Магометом, А Гітлером, Й Сталіним та ін, або набували концептуального вигляду, як-от у «Центуріях» Нострадамуса чи в «Календарі Брюса», у виповнених пафосом перестороги антиутопіях У 1964 П Міллер здійснив спробу зібрання англомовної А в нарисі «Кінець світу» Есхатологічні мотиви часто з'являлися і в українській літературі, в літописах, у творах представників бароко, романтизму, символізму, зумовлені найтрагічнішими сторінками національної історії Таким вбачається більшовицький режим у творах Т Осьмачки («План до двору», «Ротонда душогубців», «Поет»), організований радянською владою голодомор 1932—33, зображений у романі «Жовтий князь» В Барки, чорнобильська трагедія у поемі «Чорнобильська мадонна» І Драча, у збірках «Чорний вершник» Ю Коваліва, «Трикирій» О Шарварка, романі «Щоденний жезл» Є Пашковського А називали також коментування Апокаліпсису Поняття стосується не лише юдаїзму та християнства, а й зороастрійських, шумерських (мотив Думмузі), єгипетських (мотив Озіріса і Сета), індійських (вчення про калюгу, про руйнівну силу Шиви), давньогрецьких (мотив Персефони, Адоніса), давньогерманських (боротьба Локі з богами-асами) моделей світосприйняття Інакше тлумачить А архетипна критика, коли йдеться про окультурену природу (сад, город, місто, храм, едем, домашні тварини, символіка квітів, води, астральних знаків), що протистоїть демонічному, часто інфернальному світу (рабство, пекло, підземний лабіринт, хижаки, дракони, лиховісний вогонь тощо)

Апокóйну *(грец apo від, проти і koinos повністю)* — див **Зéвгма, Сúлепс.**

Апокóнім *(грец apokopē відсікання і onyma ім'я)* — різновид псевдоніма, створений із скороченого на кілька літер чи складів прізвища або імені автора *Олександр Олесь* — від Олександра Кандиби, *Василь Еллан* — від Василя Елланського, *Петро Панч* — від Петра Панченка

Апокóпа *(грец apokopē відсікання)* — утинання одного або кількох звуків наприкінці слова (*мо'*, *бре'*, *раніш'* замість *може*, *брешеш*, *раніше* та ін), близька до абревіатури та аферези Прийом А відомий здавен (становлення дієслівної форми *єсть* шляхом історичних фонетичних змін), зберігся в усному мовленні (гуцульське «*Бра Іва, хо'*», тобто «*Брате Іване, ходи'*»), поширений у сучасному словотворенні *дюраль* замість *дюралюміній*, *радіо* замість *радіотелеграф*, *зав* замість *завідувач* Письменники використовують А для характеристики персонажа, передаючи через мовлення специфіку його мислення Наприклад, мовлення підгірського селянина Стефана Приськіва з новели «Хіба даруймо воду!» Марка Черемшини *«"Мой, хло', шо тобі таке?" — кажу, — а воно нічо Я глип, а в него сорочечка кровавісінька "А це відки кров?" — кажу, — а воно нічо, лиш бліде та й бліде Хап я його за руку, а на руці вам плесо* [ ]» А може відіграти роль сюжетотвірного принципу, як, зокрема, в оповіданні «Воєнко» К Поліщука, в якому висвітлено дві різні етнолінгвістичні моделі — росій-

ську, схильну деформувати абревіатурами семантику значень (*опродком, бедком, ревком, воєнком*), та українську, що дотримується евфемічної традиції *Опродко, Бідко, Ривко, Воєнко* А використовують у поезії під впливом віршованої метрики Інший приклад з вірша П Тичини «Вітер з України»

Він замахнеться раз —
рев' свист' кружіння'

У другому рядку лише іменник *кружіння* має повну форму, тоді як *рев* вжито замість *ревіння*, *свист* — замість *свистіння* Інколи А позначена авторською своєрідністю *«Гей, розчиняйте всі вікна, / хай увірвесь у груди вогкість»* (М Семенко) У деяких випадках А сполучається з аферезою, синхронізуючи її семантичні поля До цього прийому вдавався П Тичина

Вітер вітер ві
терзає дуба кле
на хмарах сон
це знов осінній ві

Такий досвід використовували поети наступних генерацій, зокрема В Стус

Усесвіт не спить Він ворушиться,
вовтузиться, гузаний хвацько під боки
мороками спогадів Луняться кроки
Це, Господи, сяєво, це торжество

надій, проминань і наближень, і навертань у своє, у забуте й дочасне
Гортається навіть, а сонце не гасне,
і грає в пожежах мосянжна сосна

«Апóкрисис» *(грец apokrisis відповідь)* — див **Полемíчна літератýра.**

Апóкрифи *(грец apokryphos таємний, прихований)* — текст невідомого походження, призначений для втаємничених В елліністичних містеріях та герметизмі це поняття стосувалося езотеричних чи магічних книг, якими користувалися містики, поряд з книгами (коінoі, фаренoі), розрахованими на загал Юдеї називали А зіпсовані переписувачами чи просто пошкоджені оригінали, вилучені через це з релігійного вжитку До них належить також група біблійних текстів у відомій із Септуагінти грецькій редакції (послання Єремії, книги Баруха, Товіта, Юдит, Есфірі, Приповісті Соломона, Премудрість Ісуса Сираха, друга і третя книги Ездри, книги Макавейські, фрагменти молитов трьох отроків, оповідь про Сусанну у книзі Даниїла), які вже втратили давньоєврейські відповідники, що засвідчують віднайдені у 1945 Кумранські пам'ятки, не визнані канонами масоретів (II ст н е) Ці тексти, виповнені атмосферою чуда, екзотики («Сказання, як сотворив Бог Адама», «Сказання про Адама та Єву», «Сказання про праведного Еноха», «Сказання про потоп і праведного Ноя», «Сказання про Соломона», «Сказання про дванадцять п'ятниць», «Питання Іоанна Богослова про живих та мертвих», «Завіти дванадцяти патріархів», приписуване Северину Гевальському або Григорію Богослову «Сказання про хресне дерево» тощо), трактувалися православною вірою як «другоканонічні» Їх поновив Св Ієронім у визнаній в 1546 католицькою церквою Вульгаті (латинський переклад Біблії), пізніше заперечуваній протестантами Водночас А. є фабули юдо-християнського (ебонітів та євреїв) Євангелія, а також Євангелія Петра, Якова, Никодима, Андрія, Варфоломія, гностичних (від Іоанна, Пилипа, Фоми, Марії), Євангелія Істини, «Грому Досконалого розуму» (монологу софійної жіночої субстанції), Євангелія «Пастир» Герми, Дідахе (Повчання апостолів), агіографій, аграфи (неканонічні висловлення Ісуса Христа, зафіксовані Юстином, Климентом Александрійським, Тертуліаном, Іринеєм та ін), версії світотворення тощо, не канонізовані на Карфагенському соборі 419 н е, що остаточно затвердив список новозавітних книг, від яких чітко відмежували А При цьому бралися до уваги такі ознаки «сумнівного» тексту, як його непевне походження, маскування під канонічну книгу, нахил до наративного синкретизму, фрагментарний дискурс, перенасичення казковими та легендарними елементами, невідповідність конфесійній догмі Ці ознаки спричинювали їх вилучення з літургійної практики Цензура поширювалася й на езотеричні книги представників кабали, які використовували мотиви Св Письма на халдейському підґрунті, — Еноха, Авраама та ін , середньовічну єретичну літературу аріан, павліканів, докетів, богомилів, вальденсів, таборитів, апостольських братів, легенди, що постали завдяки контамінації канонічних текстів та язичницького міфу візантійські оповіді про Соломона й Асмодея, Соломона й Морольфа, Соломона й Мерліна, типологічно споріднені з арабськими казками «Тисячі й однієї ночі», слов'янські версії про Соломона й Китовраса А дозволялися для домашнього читання, хоч і були проголошені єретичними за певну невідповідність біблійним еталонам і тому переслідувались церквою Так з'явилися індекси «ложних книг», перший із яких поширився у Візантії (V ст) Відомі вони і за києворуського періоду, зокрема в інтерпретації Ізборника Святослава (1073), зафіксовані католицькою церквою (Index librorum prohibitorum) Вони складалися на підставі апостольських та соборних правил, творів отців церкви Особливо суворими виявилися вимоги Тридентського собору (XVI ст), зумовлені прагненням зупинити розмах Реформації, обстоюванням догматичної чистоти християнського віровчення, що обернулося покаранням «ослушників» Попри суворе ставлення канонічної церкви до А , вони були популярними, зокрема поширювалися у Болгарії за царя Петра (X ст), де не лише перекладалися, а й створювалися нові А розповсюджувалися як усно, так і на письмі, зберігалися у монастирських бібліотеках, вплинули на ораторсько-повчальну прозу, церковні гімни, іконопис, використовувалися в містеріях, якот католицька п'єса «Страждання Спасителя», основою фабули якої були «Історія Якова про різдво Марії» («Євангеліє різдва Пресвятої Діви») та Євангеліє Никодима Їх зміст відображено у «Палеї толковій» та «Палеї історичній», а також у хронографах Цінувалися А , приписувані отцям церкви, як-от Євангеліє Св Матвія, до якого був причетний Ієронім На зорі християнської доби А , створені давньоєврейською, переважно арамейською і давньогрецькою мовами, адресувалися втаємниченим або були адаптовані до розуміння загалом, вражали реципієнтів белетризованим езотеричним змістом пророцтв, притч, легенд, висловлень Однак більшість їх дійшла у записах переважно XV—XIX ст Тематично А розмежовують на старозавітні, новозавітні й есхатологічні До старо-

завітних належать Завіт Адама, Завіт дванадцяти патріархів, Історичний завіт Хіоба, Псалми Соломона, Книги Сивільські, Апокаліпсис Баруха До групи новозавітних А зараховують «Статут війни» (кумранські рукописи), логії з Оксиринха, юдо-християнські Євангелія, Дідахе («Вчення дванадцяти апостолів»), «Пастир» Герми, «Канон Мураторі», Євангеліє Петра, Євангелія із Хенобоскіона (Євангеліє Істини, Євангеліє Пилипа, Євангеліє Фоми, що складається із притч та висловлень), «Сказання Фоми, ізраїльського філософа, про дитинство Христа», «Історія Якова про різдво Марії», Євангеліє Никодима, або «Спогади про Господа нашого Ісуса Христа та його діяння, що були за Пилата», яке містить «Пилатові акти», Пилатовий лист до Клавдія та оповіді про сходження Христа в пекло і визволення душ предків До апостольського циклу, крім актів (текстів) Петра, Якова, Фоми чи Никодима, належали також «Ходіння апостола Андрія» про пригоди святого у країні «людоїдців», листи Петра до Якуба Єрусалимського, Якуба — до Квадрата, лист Варрави, послання Павла до Сенехи В есхатологічних А було відображене як дохристиянське уявлення про потойбіччя («Книга про тайни Енохові»), так і власне християнське, засвідчене Апокаліпсисом Петра, «Ходінням Богородиці по муках» Деякі твори, як-от «Об'явлення Мефодія Патарського», «Об'явлення Іоанну Богослову на горі Фаворській» та ін , містили передбачення кінця світу А постійно живили народне чорнокнижжя, ворожбитство, розчинялися в канонічних текстах або окреслювалися осібно, супроводжуючись коментарем, були основою Біблії для втаємничених, езотеричного християнства, теософії (Єлена Блаватська, А Безант та ін), єретичних учень, позначилися на художній літературі Так, неканонічний текст «Об'явлення Апостола Павла» став одним із джерел творення «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, книга Еноха — «Втраченого раю» Дж Мільтона, «Пилатові акти» та Пилатів лист до Клавдія — «Майстра і Маргарити» М Булгакова У Київській Русі А з'явилися переважно у болгарській та сербській редакціях, передусім Мале Буття (в усіченому вигляді), або Книга Ювілеїв, Сказання Афродітіана, яке оповідало про прихід волхвів до малюка Ісуса Христа тощо. Відтак поширився сюжет, що мав маніхейсько-павлікианську основу, про участь у космогонічно-креативному процесі Сатанаїла, який діяв разом з Богом, аналогічні версії існують і в українському фольклорі Їх вивчали Я Головацький («Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія»), М Драгоманов («Малоруські народні перекази та оповідання Зведення М Драгоманова»), Г Булашев («Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях»), М Грушевський («Історія української літератури»), Г Сухобрус («Українські народні легенди та перекази»), М та З Лановики («Українська усна народна творчість»), а також В Давидюк, Лідія Дунаєвська, В Бойко та ін Традицією А керувалися чернець Данило у прочанському звіті, Кирило Турівський, Дмитро Туптало Ростовський у «Четьях-Мінеях» Мотиви А позначилися на «Енеїді» І Котляревського, поемі «Марія» Т Шевченка, «Байках світових в співах» С Руданського, поемі «Мойсей» І Франка, «Одержимій» Лесі Українки, «Скорбній матері» П Тичини, повісті «Quid est Veritas?» Наталени Королеви, поемі «Христос» В Сосюри, романі «На полі смиренному» Вал Шевчука та ін І Франко впорядкував монументальний п'ятитомний корпус «Апокрифів і легенд з українських рукописів» (1899) Він групував за змістом і тематикою старозавітні, новозавітні, есхатологічні вірування, ворожби, заклинання тощо), апологи церковного змісту, наголошував на національних рисах багатьох текстів Ці спостереження поглибила у своїй дисертації «Українська народна апокрифічна легенда проблеми розвитку і побутування» (2004) Олена Зайченко, висвітлюючи сюжетну (циклічну, ретардаційну, циклічно-ретардаційну) систему українських апокрифічних легенд та їхні космогонічні (підсвідомий мікрокосм) й етнічні (етнокосм) архетипи Іноді А називають твори-містифікації, приписувані конкретному авторові чи легендаризованій постаті на зразок Дж Макферсона («Пісні барда Оссіана»), В Ганки («Краледворський рукопис»), «Гузли» чи «Театру Клари Газуль» П Меріме Непоодинокі випадки перенесення християнських А на писемні пам'ятки інших віровчень Так, Іса (Ісус Христос) трактується в Корані як найвідоміший до Мухамеда пророк, особливо шанований караїмами Кашміри вважають, що Христос, одружившись із Марією Магдалиною, уник страти на Голгофі, жив у Індії, поклоняються його домовині, інтерпретують його як аватару Вішну чи мудреця Іша Натха, який, освоївши йогу, перелетів до Гімалаїв після досягнення на хресті рівня самадхі Образ Іси відомий і тибетцям, які називають Палестину місцем його духовного подвигу (розп'яття) і пов'язують його постать з добуддійським віровченням бон, і японцям, які вважають, що спорудження храму Мікураморі стало можливим завдяки прибуттю Іси до їхньої країни, вшановують його біля села Сіного-мура, де він нібито був похований зі своїм братом Ісукурою, розіп'ятим замість нього У цьому місці зберігається і сувій копії Завіту Есу-кирисуто із зіркою Давида Аналогічні А таємні книги були властиві багатьом іншим релігіям, їх авторство приписувалося Гермесу, Заратустрі, Орфею, про них згадується у третій Книзі Ездри (14 47—48) За їх зразком створювалися Мале Буття (Книга Ювілеїв), Пророцтва (Одкровення Еноха, Іллі, Ісайї, Ієремії), Діяння апостолів, Плач Богородиці тощо Існували також псевдоепіграфи, приписувані певному духовному подвижнику чи релігійному діячеві, як-от «Слово Атанасія Александрійського про Мельхіседека», апокрифічні житія, наприклад «Муки Св Теклі» А були предметом наукового зацікавлення О Пипіна, який проаналізував «ложні» книги києворуської минувшини (1862), М Петрова (Южнорусские легенды // Труды Киевской духовной академии — 1977 — № 2), М Сумцова (Почерки истории южнорусских апокрифических сказаний и песен // Киевская старина — 1887 — № 6—7, 9, 11), М Сперанського (Южнорусские тексты апокрифического евангелия Фомы // Чтения в историческом обществе Нестора-летописца — 1899 — Кн 13), А Брюкнера («Апокрифи середньовічні», 1900), О Назаревського («Хожденіе Богородицы по мукахъ» в новых украинских списках XVII—XVIII вв // Записки українського наукового товариства у Києві — 1908 — Кн 2), С Жебелєва «Євангелії канонічні та апокрифічні», 1919), А Наутова (видана у Вроцлаві праця «Апокрифи у системі літератури церковнослов'янської», 1976),

Е. Мещерської («Апокрифические деяния апостолов», 1997) та ін. Крім християнських А., були поширені й язичницькі, менше досліджені науковцями «Волховник», «Астролог», «Лунник», «Планетник», «Звіринець», «Громник», «Рафлі», «Сносудець», «Чаровник», «Мисленик», «Колядник», «Зелійник», «Путник», «Фізіономіка».

«Аполлóн» — літературно-мистецький журнал (Петербург, 1909—17) за редакцією видавця С. Маковського та ін., спочатку пов'язаний із символізмом, пізніше — з акмеїзмом, який відображав творчу атмосферу срібного віку. В «А.» друкувалися твори І. Анненського, К. Бальмонта, О. Блока, М. Гумільова, В. Нарбута, С. Городецького та ін., наводилася інформація про події культурно-мистецького життя в Україні. На сторінках журналу було дано високу оцінку творчості Т. Шевченка («Сучасний ліризм» І. Анненського, «Про політичну поезію» М. Гумільова). Вплив часопису вчувався у доробку київських «неокласиків».

Аполлонíйство-діонісíйство — етико-філософський, естетичний термін, запроваджений Ф. Ніцше у студії «Народження трагедії з духу музики» (1872) для витлумачення двох антитетичних феноменів художньої екзистенції, що спостерігалися в античному мистецтві і пов'язувалися з іменами давньогрецьких богів — поводаря муз солярного Аполлона і покровителя рослинності, плідності, виноробства Діоніса, завдяки якому постали вчення орфіків, еллінська драма та містерії діонісій. Першу (аполлонійську) тенденцію вважають раціонально дискурсивною, гармонійною, симетричною, статуарно пропорційною, спрямованою на об'єктивність, а другу (діонісійську) — виповненою ірраціональними стихіями, трансцендентну, асиметричну, пристрасну, креативно чуттєву, перейняту суб'єктивними поривами. На думку Ф. Ніцше, обидва типи характеризують специфіку мистецтва, проявляються на всіх стадіях його історичної еволюції: Аполлонійство стосується насамперед малярства, скульптури, різьблення, частково поезії, натомість Діонісійство — музики, частково поезії. При їх конфліктному зіткненні, особливо якщо відбувається «інтерпретація Діоніса Аполлоном», виникає трагедія, формується трагічне світобачення як динамічна сила культури та її типологічних стилів. Термін «А.-д.» став основою опозиційних пар наївного та сентиментального, класичного та романтичного у трактуванні Ф. Шиллера. Вони зумовлені, зокрема, кризою панівного у художньому мисленні XIX ст. логоцентризму, засвідченого академізмом та реалізмом, потребували нових життєздатних концепцій, виражених не так нігілістичним бунтарством, як безперечно конструктивними на той час чинниками премодернізму. Аналогічні ситуації, лише у відмінних конкретно-історичних формах, відбуваються у всі періоди розвитку мистецтва та культури. Цій проблемі приділив увагу німецький дослідник М. Фегель у монографії «Аполлонізм та Діонісизм [...]» (1966).

Апóлóг *(грец. apologos: оповідь)* — коротка прозова чи віршована оповідь морально-повчального змісту з обов'язковою сентенцією, близька до притчі, байки, байки-приказки, різновид трансформації міфу в казку. Характеризується незавершеністю сюжету, нерозвиненою художньою структурою, однозначною інакомовністю. Персонажами А. були анімізовані предмети, звірі, птахи, рослини. А. виник у східних літературах («Панчатантра», «Каліла і Дімна» та ін.), його елементи наявні у «Повісті про Варлаама та Йоасафа», «Про Акіра Премудрого». До жанру А. звертався у XVII ст. португалець Р. Мело («Діалогічні апологи»), пізніше — росіяни І. Дмитрієв («Апологи в чотиривіршах»), В. Одоєвський («Історія про півня, кішку та жабу»), румун М. Садовяну («Східний аполог») та ін. Перші згадки про А. наявні в давньоукраїнських поетиках XVII—XVIII ст., у новій українській літературі його запроваджували П. Гулак-Артемовський, Л. Боровиковський, використовував І. Франко («Коли ще звірі говорили»).

Апологéтика *(грец. apologētikos: захисний)* — пристрасний, тенденційний публіцистичний жанр, суттю якого є запеклий захист біблійних істин. Був започаткований Йосипом Флавієм та Арістобулом задля утвердження віровчення Ягве, водночас апробований александрійськими філологами, які, зокрема Філон Александрійський, переклали на грецьку мову Септуагінту та обґрунтували метод її тлумачення. З поширенням християнства до А. вдавалися Юстин Мученик, Пантен, Оріген, Іракл, Діонісій, Климент Александрійський, Тертуліан — автор відомого афоризму «Вірю, бо це безглуздо», який не приховував своєї безапеляційності, войовничості при послідовному обстоюванні засад «віри серця» та запереченні античної традиції. Поняття вживається і в ширшому розумінні, наприклад щодо безумовного захисту звинувачуваного (Сократа Платоном). Водночас А. набула значення виправдання за будь-яку ціну несправедливих вчинків за допомогою прийомів софістики чи казуїстики.

Апóлóгія *(грец. apologia: захист, виправдання)* — беззастережний захист положень, теорій, осіб чи інституцій. Класичний приклад А. — оборона Сократа, здійснена у відомих «Діалогах» Платоном, в «Апології» та «Метаморфозах» Апулея. Представників А. називають апологетами. Серед них відомі ранньохристиянські автори, зокрема греки (Квадрат, Арістід, Юстин, Табіан, Атеногор, Теофіл, Климент, Фелікс Мануцій та ін.), римляни (Кіпріан, Оріген, Тертуліан та ін.), які боронили своє віровчення за панівного язичництва, спиралися водночас на досвід античної риторики та апологетики, закладали підвалини патристики. До А. зверталися опоненти і під час пізніших дискусій, зокрема пов'язаних із запровадженням Берестейської унії (1596), або задля з'ясування локальних ідейних проблем, наприклад полеміка 1892—93 між космополітом М. Драгомановим (Українцем) та прихильником національної іманентності Б. Грінченком (П. Вартовим). Використовував прийом А. й М. Хвильовий у Літературній дискусії 1925—28, автор відомого памфлету «Апологети писаризму» (1925), спрямованого проти профанаційних тенденцій «червоної просвіти» в письменстві.

Апопéмтікон *(грец. apopemtikos: побажання)* — у давній поезії — лірична пісня, своєрідне віршоване побажання щасливої дороги особі, яка вирушає у мандри, у якій водночас висловлюється жаль з приводу неминучої розлуки. Прикладом А. можуть бути латиномовні «Пісні Павла Русина з Кросна» (1509): «Севастяну Маді, благородному угорському юнакові, від магістра Павла Русина з Кросна на дорогу», «До

книжечки» В останньому вірші Павло Русин (1470—1513) вдавався до типових для А напучень у вигляді градації

Йди вже, книжечко, моя солодка,
Йди, від золота яснішого ясніша,
Від коштовностей всіх мені дорожча,
Йди в угорські преславні, плідні землі,
Йди не гаючись в ті краї блаженні,
Де на килимі ніжних трав зелених
Грає барвами квіт рясний, пахучий
Ні ярів не жахайсь, ні глибоких урвищ,
Ні пітьми не лякайсь у диких хащах,
Ні гущавин тернистих не страхайся,
Ні тінистих долів, прошу, не бійся,
Ні верхів не минай, об'їзним шляхом,
Ні на знак не зважай, провісник лиха,
Ні на вибої, води, багна темні,
Ні Дунай семигирловий, ні Тиса
Бистроплинная хай тебе не гаять [ ]
(переклад з латини А Содомори)

Апо́рія *(грец aporia безвихідь)* — неподоланне логічне утруднення, суперечність у міркуваннях при розв'язанні пізнавальної проблеми Відомі А давньогрецького філософа Зенона Егейського (490—430 до н е), що стосувалися непереборних протиріч усвідомлення руху, простору і часу «Ахілл та черепаха», «Дихотомія», «Стріла», «Стадій» Проблема А часу цікавила Арістотеля («Фізика»), за спостереженням якого дві одночасні точки не можуть займати те саме місце у просторі Посилаючись на міркування філософа, Ж Дерріда вважав, що дана суперечність не підлягає розв язанню на теренах логіки, а не в реальному житті А вважається також стилістичною фігурою, зокрема, використовуваною Феофаном Прокоповичем Полягає у формулюванні сумніву щодо того, де слід починати і завершувати думку, що потрібно додати з приводу обговорюваної справи Принцип А застосовується у герменевтиці яким би конгеніальним не був дослідник, він ніколи не знатиме повної істини, лише постійно наближатиметься до неї Випадки А трапляються і в аналітично-художній практиці, зокрема в аспекті мімезису Так, за спостереженням чеського мистецтвознавця С Шабоука, чим точніше художник намагатиметься зобразити дійсність, тим більше він віддалятиметься від неї, витворюючи лише ілюзіоністсько-натуралістичні зразки своєї технічної майстерності

Апосіопе́за *(грец aposiōpēsis умовчання)* — стилістична фігура, близька до умовчування, яка розкривається в недомовленості висловлення, ніби обірваного зненацька, тому не завжди легко з'ясувати, якою мала би бути повністю сформульована думка Часто спостерігається на побутовому рівні У художній літературі може відтворювати схвильований стан того чи того персонажа (слова Меланки перед її смертю, адресовані Іванові, у п'єсі «Свіччине весілля» І Кочерги «*Твоя навіки Коханий, любий мій / Всю ніч тебе шукала а тепер / З тобою знов .. на нашому весіллі »*), його низький інтелектуальний рівень (Стецько з комедії «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка), фіксувати натяк, розрахований на кмітливість реципієнта (або іншого персонажа) *«"Я не Ганна, не наймичка / Я " — та й замовчала»* (Т Шевченко) Іноді А є особливим прийомом імпресіоністичного стилю, притаманного, зокрема, М Хвильовому

А тепер про її зовнішність, а потім —
про неї
Зовнішність
Русява? Чорнява?
Ясно — жучок
А втім, не важно («Кіт у чоботях»)

Апоста́са *(грец apostasis віддалення, відмінність)* — стилістичний прийом, що полягає у перерахуванні певних елементів замість формулювання думки стисло й узагальнено, одним чи кількома словами Використовувався, зокрема, у каталогізаційному вірші Івана Величковського, Климентія Зіновіїва, в «Енеїді» І Котляревського, в усмішках Остапа Вишні та ін Приклад А з доробку М Вінграновського

Прицокало, прибилось притекло,
Припало, пригорнулось, причинилось,
Заплакало і — никма утекло
Чорняве полум'я з печальними очима

Градаційне нанизування дієслів, що не вкладаються у межі синонімічного ряду, в семантично узагальнене поняття, розкриває ліричну драму завдяки А

Апо́стол — скорочена назва сакральних книг, у яких описано діяння дванадцяти учнів Христа, призначена для читання під час щоденних богослужінь, а також — частина богослужіння перед читанням Євангелія У києворуський період А поширювався за перекладом Кирила і Мефодія та їх учнів з грекомовних оригіналів Найдавніші рукописи називалися апракосами, впорядковувалися відповідно до церковних відправ Перший церковнослов'янський текст А в Україні зафіксовано волинським списком XII ст Городиський А, відомий як Христинопільський, а також Загорівський, Крехівський та ін Особливою подією інтелектуального життя стали перші друковані А, передусім видання Франциска Скорини (Вільно, 1525) та Івана Федоровича, або Федорова (Львів, 1573—74) Друге видання в основному повторювало текст московського А (1564), але правопис наближався до тогочасного українського У ньому містилися пояснювальні статті, а наприкінці — публіцистично-автобіографічна «Повість како началася і како совершися друкарня сія» Івана Федоровича з образом автора — «сівача зерен духовних» Його діяльність досліджував Я Ісаєвич «Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні» (1983)

«Апо́столи» *(англ Apostles)* — засноване при Кембриджському університеті (1820) елітарне товариство для дружніх дискусій, участь у яких брали поет А Теннісон, поет, критик, філософ А Хеллем, політик, поет, літературознавець, колекціонер М Мілн, філолог, богослов Р Ч Тренч Членство у товаристві було довічним У XX ст участь у його діяльності брали представники групи Блюмсбері Дж М Кейнс, Дж Л Стрейчі, Вірджинія Вулф, Б Рассел

Апостро́фа *(грец apostrophē звертання)* — безпосереднє часто патетичне звертання до певної особи, божества, персоніфікованої ідеї або предмета, найчастіше застосовуване у риторичному чи поетичному мовленні, в жанрах панегірика та оди А притаманна народній свідомості, зумовлена досвідом спілкування й порозуміння з довкіллям, зафіксованим у міфах, фольклорі, ритуалах Впливає на письменс-

тво, зазвичай використовується як стилістична фігура, персоніфікація, як у давній літературі (звертання Ярославни до Сонця, Вітра та Дніпра-Славутича), так і в новітній:

Сонце
драстуй —
Шле тобі привіт бунтливий Семенко (М. Семенко).

Апофа́зія *(грец. apophasis: заперечення)* — композиційний та стилістичний прийом, що полягає у рішучому спростуванні попередньої думки в межах одного вислову (твору). Класичний приклад — поезія «Мені однаково...» Т. Шевченка, в якій заперечується сформульована на її початку думка *«Мені однаково, / Чи буду / Я жить в Україні, чи ні* [...]*»*:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені.

Апофе́гма *(грец. apophthegma: стислий виклад, влучне слово)* — жанрово нерегламентоване коротке повчальне оповідання про репліку чи витівку мудреця або розумної, дотепної людини, схильної до швидких, несподіваних, влучних висловлень, лаконічний виклад біографії певної особи, самодостатній, незалежний від обставин, на відміну від хрії. Започаткована у добу античності разом із діатрибою, меніпповою сатирою, була поширеною у творчості кініків (Антісфен, Діоген Синопський, Кратет Фіванський, Монім Сиракузький, Демонакт та ін.). До XVIII ст. А. розповсюджувались у відповідних збірниках — апофегматах. Відомі в Україні впродовж XVI—XVIII ст. А. здебільшого використовувалися як ілюстративний матеріал у творах ораторсько-повчальної та полемічної літератури.

Апофегма́ти *(грец. apophthegma: стислий виклад, влучне слово)* — давні збірники дотепних, повчальних оповідей, тексти яких були спрямовані не лише на зведення етичних нормативів до взірцевого рівня, а й мали дидактичну мету, даючи реципієнту зразки мудрості для наслідування; типологічно близькі до логій (доєвангельські вислови Ісуса Христа), сентенцій Конфуція, максим. Укладання А. здійснювали Плутарх, Овідій, Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Л. Гвиччіардіні, Еразм Роттердамський, Г.-Ф. Гарсдерфер та ін., в Польщі А. розповсюджувалися завдяки М. Рею, С. Вітковському. У Білорусі популярними були перекладені з польської мови «Короткі, чудернацькі та повчальні повісті Беніаша Будного» (1599), відомі також під назвою «Апофегмат», що вплинули і на давнє українське письменство початку XVII ст., полемічну літературу. У російській літературі відомі твори цього жанру М. Курганова («Письмовник», 1769), П. Семенова («Товарищ разумной и замысловатой [...]») та ін.

Апофео́з *(грец. apotheōsis: обожнення)* — в античну добу — процес утаємничення, урочистого прилучення до божественної громади, до якої зараховували засновників колоній, героїв Пелопоннеської війни, соратників Александра Македонського і його самого, Юлія Цезаря, Августа Октавіана та ін. Спочатку А. стосувався обожнення предків чи героїв, як, наприклад, у творі спартанського полководця Лісандра, написаного після перемоги над афінянами (V ст. до н. е.); за доби середньовіччя використовувався у містеріях для вираження звитяги небесних сил. Нині А. вживається у переносному значенні як певна урочистість або фінальна сцена театральної вистави. Здебільшого застосовується в панегірику та оді. Іноді А. набуває гостро іронічного значення за гіперболізованого звеличення певної ідеї чи окремої особи, псевдоестетизованого утвердження й закріплення їх культу. Так, А. практикувався як стильовий етикет радянської імітат-літератури, зобов'язаної оспівувати ідеологеми компартії та її вождів.

Апра́кос *(грец. apraktеō: світає)* — Євангеліє з порядком тексту не за чотирма євангелістами, а починаючи від Великодня, відповідно до традиції читань у церкві. Поширювався в Україні-Русі з XI ст. Однією з перших тогочасних пам'яток слід вважати Архангельське євангеліє, написане кількома ченцями, зокрема Мичкою (1092), що пізніше потрапило до Архангельська, куплене в 1877, нині зберігається у Москві (Публічна бібліотека) у вигляді кольорової фотоцинкографії, зробленої в 1912. Цей А., виконаний на пергаменті уставом, оздоблений заставками й ініціалами, викликав інтерес мовознавців (П. Бузук та ін.), які досліджують мову києворуської доби. Менш відому пам'ятку писемності такого типу аналізував М. Драй-Хмара («Фрагменти менського пергаментового апракоса XIV віку»).

Апросдо́кетон *(грец. aprosdokētоn: несподіваний)* — застосування певного неочікуваного слова чи виразу з метою створити ефект семантичного, фразеологічного, ритмічного, логічного одивнення.

Апро́ші *(франц. approche: наближення)* — пробіли між літерами, словами при друкарському наборі; термін, запозичений книгодрукуванням із військової справи. А. утворюються заплечиками та конусністю голівки літер, а між словами — за допомогою шпацій. Міжслівні А. не менше 1/3 і не більше 2/3 кегля.

Ара́ *(лат. arai: прокляття)* — стилістична фігура побажання зла іншій людині. Часто трапляється в усному мовленні, поширена у фольклорі (прокльони, заклинання), в художній літературі (цикл оповідань про бабу Параску та бабу Палажку І. Нечуя-Левицького, початок кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка та ін.), використовується як прийом переважно в ідеологічно заангажованих творах, особливо заохочуваний тоталітарними режимами, за яких письменники були змушені виконувати соціальне замовлення компартії у класовій боротьбі з «ворогами народу». Подеколи А. спостерігається у ліриці:

[...] Переживу. Перечорнію.
Перекигичу. Пропаду.
Зате — нічого. Все. Німію.
Байдужість в голову кладу.

Одне я хочу: ста́рій швидше,
Зів'яльсь очима і лицем,
Хай самота тебе допише
Нестерпно сірим олівцем.

Погасни. Змеркни. Зрабся. Збийся.
Збалакайся. Заметушись.
Офіціантським жестом вмийся,
Але — сльозою не молись (М. Вінграновський).

Арабе́ска *(франц. arabesque, від італ. arabesco: арабський)* — орнамент, в якому використано стилізований рослинний, іноді геометричний мотив; був поширений в античній та пізньовізантійській архітектурі, найбільше — в арабській, у якій позначився і на письмі. Відомий і в давньоукраїнському мистецтві: різьблені капітелі Борисо-Глібського монастиря (Чернігів), мініатюрні заставки Київського євангелія (1393), Пересопницьке євангеліє (1556—61), Апостол (1574) Івана Федоровича. А. вплинули на літературу (стилістика «плетіння словес», твори ренесансної та барокової доби, в яких застосовувалися прийоми гротеску, співвідносні з А.). Термін «А.» запровадив у 1797—98 Ф. Шлегель для позначення специфічного різновиду прози — невеликих за обсягом художніх текстів, з елементами фантастики, несподіваною композицією, насичених іронічним пафосом, гротеском, зорієнтованих на ефект при поєднанні поетичних і комічних компонентів. На думку дослідника, А. найповніше розкрилися в «Історії пана Вільяма Ловелля» Л. Тіка та «Сердечній сповіді ченця, залюбленого у мистецтво» В.-Г. Вакенродера. Його міркування розвинув Ф. Аст («Система культури [...]», 1805), вбачаючи в А. «ніби логічну конструкцію, вільну від змісту гру прекрасного». Стильову оригінальність А. використовували німецькі романтики, які намагалися віднайти нову форму та композицію художнього твору, позбавленого ознак викінченості та детальної продуманості. У нотатках А. Шопенгауер відзначав особливу естетичну принадність застосування такої практики, коли «неможливе постає можливим при збереженні певної видимості істини». Новаліс називав А. «зримою музикою», Ф. Шеллінг пов'язував їх з рослинними мотивами індійської архітектури. Е. А. По, автор «Гротесків та арабесок» (1840), вважав А. наслідком артистичної уяви, на відміну від гротеску. М. Гоголь назвав А. цикл своїх повістей та статей (1835), К. Іммерман — свій твір «Мюнхгаузен. Історія в арабесках» (1838—39). А. використовували і в письменстві XX ст., наприклад А. Бєлий (збірка літературно-критичних статей «Арабески», 1911), М. Хвильовий (новела «Арабески»). Існував також Харківський молодіжний театр «Арабески».

Арго́ *(франц. argot: жаргон)* — штучний соціолект, різновид егалітарного дискурсу замкнутих груп суспільства (лірники, ремісники, студенти, бурсаки) чи декласованих, часто криміналізованих осіб (злодії, рекетири, повії та ін.), які на свій лад перекодовують загальновживану лексику задля комунікативного відмежування. Відзначається умовністю, штучністю, таємничістю, виключністю, іноді семантичною агресивністю, намаганням приховати від довкілля свої справжні наміри. Тому відрізняється від жаргону як специфічної соціокультурної забави, мовної гри, бажанням підсилити артикуляційну експресію. А. формується шляхом вставляння певного складу в загальновживані слова (наприклад, *шу*: *шумов-шу-чи*, тобто *мовчи*), деформуванням лексики — аферезою (*ашоха — каша*), метатезою (*копата — лопата*), додаванням чи зміною звуків (*шмурний — дурний*), метафоризацією (*цибулина — годинник*), або на підставі мовних запозичень: *мочить* (вбити, знищити, замордувати), *в натурі (є)* (насправді) тощо. Слово або зворот з А., вжиті зі стилістичною метою, називаються арготизмами, іноді вводяться у загальноприйнятий мовний контекст. А. в українській мові розвивається з XVII ст.; особливо воно було поширене на суміжних із Польщею, Московщиною, Кримом землях. Перші словники цього соціолекту почали укладати у другій половині XIX ст., відтворювали мовлення харківських прошаків-«невлів» (В. Іванов), лірників-«лебіїв» (В. Боржковський), чернігівських старців (П. Тихонов), «блатних» (В. Трахтенберг, В. Бец), волоцюг і школярів (В. Петров, В. Щепотьєв, В. Стратен), злочинців (поліційні чиновники В. Попов у Києві, А. Курка у Львові); досліджували А. мовознавці В. Ягич, К. Студинський, В. Стратен, М. Фрідман, О. Горбач та ін. Записи лірницького А., здійснені на Волині у 60-ті XX ст. Й. Дзендзелівським, — яскравий приклад цього соціолекту: *«В битебе клева буштирака, скелиха не вкушморить»*, тобто *«В тебе добра палиця, собака не вкусить»*. Застосування А. для витворення колориту егалітарного середовища чи мовної характеристики персонажів характерне для творів І. Франка, А. Тесленка, В. Винниченка, Г. Шкурупія, І. Микитенка, Б. Антоненка-Давидовича, Ю. Андруховича, О. Ульяненка, Оксани Забужко та ін. Цікаві елементи вуличного А., перемішаного з квазілітературними галичанізмами, притаманного мовному слововжитку Львова між двома світовими війнами, наявні у прозі Б. Нижанківського: *«Але тоді була фест хрия! Ти, Мірку, не знаєш, бо ти вже кіблював»* («Мірко Кінах завагався»), тобто йшлося про «сильну авантюру», якої адресат мовлення не міг знати, тому що перебував у в'язниці. Проблему А. вивчає Леся Ставицька («Арго, жаргон, сленг», 2005).

«Арго́» *(від назви корабля товариства давньогрецьких мандрівників на чолі з Ясоном, які пливли по золоте руно)* — літературний збірник, що виходив у 1914 в однойменному київському видавництві за упорядкуванням Олени Пчілки та Ф. Петруненка. У ньому були надруковані поезії Олени Пчілки («Перед морем», «Втомлений Бог», «Метаморфози» тощо), підписані основним псевдонімом або Кочубеївна; низка мариністичних віршів «Над морем», «Морська химерія» Мусія Бандуриста (псевдонім М. Федорова); «Голоси над морем» Ф. Петруненка, який публікувався під псевдонімами Ст. Вершій (казка «Скарб»), Криштоф Май; вірш «На мотив з Міцкевича» Лесі Українки (з приміткою Олени Пчілки), конспект її нереалізованої драми «На передмістю Александрії»; оповідання «Смерть поета» Г. Хоткевича (про долю шведського письменника К. М. Бельмана); твори Надії Кибальчич, М. Рудницького, М. Чернявського, О. Карашкевича, Юрка Яворенка (псевдонім актора П. Коваленка) та ін.

Аргона́вти *(грец. argonautai: ті, що пливуть на «Арго»)* — гурток студентів Московського університету, символістів (1903—05), яких згуртував довкола А. Бєлий: Елліс (Л. Кобилінський), В. Владимиров, С. Соловйов, М. та Е. Метнери, М. Ертель, та ін. А. не мали статуту чи організаційної форми, їх об'єднувала творча атмосфера срібного віку, пошуки нових універсальних, теургічних мистецьких форм, асоційовані з мандрами на Колхіду, відсутність художніх догм, несприйняття віянь декадансу. Ці настанови аргументувалися у статтях «Форми мистецтва», «Про теургію», «Символізм як світорозуміння» А. Бєлого. З 1904 гуртківці увійшли до складу літератур-

но-філософського об'єднання П Астрова видали два збірники «Вільна совість» («Свободная совесть», 1905, 1906), стали основою сформованого в 1909 видавництва «Мусагет» Діяльність гуртка висвітлює видання «Андрій Бєлий на початку XX ст Життя та літературна діяльність» (1995) А Лаврова

Арготи́зм — див **Арго́.**

Аргуме́нт *(лат argumentum логічне доведення)* — виголошуване на початку драматичних та епічних творів античності стисле формулювання подальших подій, до сприйняття яких автор готує своїх реципієнтів Прийом, яким послуговувалися й митрополит Іларіон («Слово про Закон та Благодать»), А Міцкевич («Пан Тадеуш»), В Стефаник («Новина»), В Барка («Жовтий князь») та ін Найчастіше поняття «А » вживається у значенні логічного доведення, думки, істинність якої перевірена і тому вважається підставою істинності чи хибності іншого твердження Так, формула Й Гейзінги «Poesis — ігрова функція» зумовлена трактуванням мистецтва як ігрової соціальної діяльності людини А часто використовується в полеміках, стосується принципів еристики, за якої доведення спрямовані до істини, до публіки задля впливу на почуття аудиторії, даючи або не даючи їй змоги скласти об'єктивне уявлення про предмет судження Як А застосовується також «основна помилка» в доведенні, коли теза обґрунтована хибними посиланнями Так, поширений апологетами дидактичних чи соціальних концептів письменства вислів «Література — це засіб виховання» спотворює справжнє призначення художніх феноменів, нівелюючи їх іманентні властивості за рахунок освітньо-педагогічних — другорядних для мистецтва Аналогічні порушення стосуються і підстав, де у значенні А , що підтверджує певну тезу, наведено таке положення, котре хоч і сприймається як заздалегідь хибне, однак саме потребує доведення, як, наприклад, стиль «наукового реалізму», обстоюваний І Франком Часто в інтелектуальній, а отже, і в літературній практиці спостерігається логічна помилка («порочне коло»), спричинена порушенням закону достатньої підстави, коли теза виводиться із А , і навпаки Цікавий приклад цього явища продемонстрував Мольєр у комедії батько німої дочки намагався дізнатися у лікаря Інгареля про причину втрати нею здатності мовлення, на що той глибокодумно відповів *«Всі наші кращі автори вам пояснять, що це залежить від неможливості володіти язиком»*

Аргумента́ція *(лат argumentatio застосування доведень)* — логічний процес, в якому істинність певного положення виводиться з істинності аргументів, сукупності доведень на користь чого-небудь Точність, несуперечливість формулювань, послідовність викладу суджень та спостережень, сумлінне користування першоджерелами, розуміння динаміки художньої свідомості, дотримання принципів об'єктивного історизму сприяють формуванню оптимальної системи літературознавчих суджень Її специфіка, на відміну від аналітичного потенціалу природознавчих наук, полягає в тому, що висновки, зроблені щодо студійованих предметів мистецтва, не завжди можна підтвердити, передусім це стосується історичних періодів еволюції письменства (антична, давня чи нова література), стильових тенденцій та напрямів (класицизм, бароко, сентименталізм, реалізм, символізм, сюрреалізм тощо), генези творчої лабораторії певного письменника Дослідник не може увійти у вже історично завершене літературне середовище і витлумачити його з абсолютною відповідністю, тому він здійснює свою аналітичну роботу шляхом накладання творчого досвіду минувшини на власний через розуміння історичної перспективи, уникаючи втиснення її у схематичні матриці свого літературознавчого сьогодення чи жорстких ідеологем

«Аре́на» — часопис Всеукраїнської федерації пролетарських письменників, який виходив у 1922 (з'явилося лише одне число) у Харкові за ініціативою М Хвильового, В Поліщука, В Гадзінського, П Тичини та ін У ньому містився статут проектованої організації, котра планувала мати свої секції в Києві та Москві, декларація із запереченням неприйнятної для «пролетреалізму» тези «мистецтва для мистецтва», художні твори

Аретало́гія *(грец aretalogia прославлення божественних чеснот)* — оповідь про силу божества, зумовлена впливом азіанізму жанр античного фольклору про чудеса, здійснені богами та пророками, їх смерть та воскресіння, храмові легенди у Давній Греції Вперше А з'явилася у V ст до н е За жанром наближалася до філософської прози («Священний запис» Евгемера, III ст до н е), біографії («Життєпис Аполлонія Тіанського» Філострата Афінського, II ст до н е), новели чи роману («Брехнелюб» Лукіана, II ст до н е), тобто мала тенденцію до белетризації Вплинула на християнські писемні пам'ятки євангелія діяння апостолів, агіографію та ін У пізніших літературах використовувалася як засіб протистояння суворим нормативам класицизму (творчість Ш Перро, романтиків) чи реалізму (символісти)

Ар'єрга́рд *(франц arriere-garde, від arrere позаду і garde охорона, букв тилова охорона)* — див **ЛУГОСА́Д.**

Ар'єрсце́на *(франц arriere позаду і лат scaena кін)* — задня частина сцени або резервне приміщення за сценою для декорацій

«Арзама́с» — літературний гурток (1815—18) прихильників «карамзінського» напряму у російській літературі (В Жуковський, В Пушкін, О Пушкін, К Батюшков, П В'яземський), протистояв «Беседе любителей русского слова», де панувала атмосфера суворого регламентування творчості Представники «А » наполягали на потребі дружніх стосунків між письменниками, спільних літературних інтересів та суголосних естетичних смаків, вдавалися до пародій та епіграм, жартівливих прізвиськ (В Жуковський — Світлана, К Батюшков — Ахілл, П В'яземський — Асмодей, О Пушкін — Сверчок), були прихильниками елітарності мистецтва

«Аристократи́зм ду́ху» *(грец aristokratia· влада найкращих)* — вищі, елітарні якості людини з бездоганними чеснотами, рисами артистизму і тонким естетичним чуттям, термін, вживаний українськими письменниками, передусім модерністами, на межі XIX—XX ст «А д» наділені персонажі Ольги Кобилянської («Аристократка», «Некультурна», «Valse melancolique» та ін), Лесі Українки (Мавка в «Лісовій пісні», Річард Айрон в «У пущі», Долорес у «Камінному господарі»), А Тесленка («Страчене життя»), С Васильченка («Талант»), В Винниченка («Раб краси») тощо Вони засвідчували, що «А д» притаманний не

певним «класам» чи станам, а є органічною ознакою духовно багатої людини, спростовуючи егалітарне, зокрема народницьке, уявлення про український народ як «хлопський» Пафос «А д » притаманний творчості М Коцюбинського, О Олеся, М Вороного, «неокласиків», представників «Молодої музи», «Празької школи» та ін

Аристо́нім *(грец aristos кращий і onyma ім'я)* — різновид псевдоніма, справжнє чи вигадане ім'я титулованої особи, використане як підпис автора, наприклад О Сенковський підписувався як Барон Брамбеус

Аритмія *(грец arhythmia неузгодженість)* — порушення віршового ритму, вірш, написаний певним розміром зі стопами і версами іншого розміру амфімакр, анакруза, антианакруза, гіперкаталектичний рядок, каталектика тощо

Арифмети́чний вірш, або **Числови́й вірш**, — вірш, у якому числові значення визначені лише голосними, що залежно від їх місцезнаходження та комбінацій у слові вказують на конкретне число особи чи предмета а — 1 е — 2, і — 3, о — 4, и — 5, у — 6 Поширений у курйозній поезії, до якої залучався математичний матеріал, засвідчив шкільну своєрідність такої версифікації, її схоластичні ознаки і водночас тяжіння до барокового стилю, поєднання віддалених теренів інтелектуальної діяльності — науки і мистецтва В А в відбувалося «олітературнення» чисел, що «ставали літературними образами, несучи притаманну їм метафізику» (М Сорока)

Єму же три крати осьм (888), молю, —
ти спаси мя,
А єму же три крати шесть (666),
ти не спаси мя

Аріости́зм — тенденція поетичного епосу, започаткована поемою в октавах «Шалений Роландо» (1516 — 40 пісень, 1532 — 46 пісень) італійця Л Аріосто, в якій актуалізувалися мотиви античної лірики, французького героїчного епосу, циклу куртуазних романів про рицарів Круглого столу (Артурівські легенди), практика жонглерів, ренесансне світобачення, був наявний жанрово-стильовий синтез героїчно-пригодницької епіки та ліризму У своєму творі автор використав досвід попередників Л Пульчі («Морганте», 1478—82) та М Боярдо («Закоханий Роландо», 1486) Він тяжів до вираження розкутого фантазійного мислення, втіленого у розмаїтих та багатих фабулах, невимушеної іронії, яскравого гротеску Поема позначилася на епіці бароко та романтизму, мала вплив на доробок Т Тассо («Звільнений Єрусалим», 1574—80), який обґрунтував теоретичні концепти А у «Роздумах про поетичне мистецтво» (1565—69), «Роздумах про героїчне мистецтво» (1594), Вольтера («Орлеанська діва»), Дж Г Байрона («Мандри Чайлд Гарольда», «Дон Жуан»), І Котляревського («Енеїда»), Ю Словацького («Беньовський»), О Пушкіна («Руслан і Людмила») та ін

«Арісто́телеві Врата́» — приписуваний Арістотелю апокриф, книга моральних настанов, астрологічних, фізіогномічних, медичних відомостей Кожен розділ називається вратами Апокриф був популярним у середньовіччі

Арістофа́нів рядо́к *(нім aristophanischer Vers, англ Aristophanean, франц vers aristophanien, польс arystofanejskie miary, рос аристофанов стих)* — в античному віршуванні — двоскладовий віршовий рядок на десять мор, який, очевидно, розвинувся з гліконівського (⊥ ∪ ∪ / ⊥ ∪ / ⊥ ∪) Самостійно не вживався, траплявся лише в пісенних частинах комедій Арістофана

А́рія *(нім Arie, англ ayre, франц air de caur, італ aria пісня)* — завершений епізод в опері, ораторії, кантаті, що виконується одним співаком (солістом) у супроводі оркестру, самостійний літературний твір, переважно віршовий, покладений на музику для голосу, інструментальна п'єса А розвинулася у палацовій культурі XV—XVII ст, зокрема єлизаветинської доби, коли камерна сольна пісня виконувалася під акомпанемент лютні Її реформував К Глюк (XVIII ст) А була розгорнутим фрагментом опери поруч із речитативом та сценою у творах К Вебера, Дж Маййєрбера, Дж Верді, М Глинки, П Чайковського та ін В А часто втілювалися емоції, тому існували її різновиди радості, скорботи, скарги, гніву жаху Українські композитори збагачували її народнопісенними інтертекстами, використовували жанри романсу, думи, як-от пісня Тараса Бульби «Ой літа орел, ой літа сизий » з однойменної опери М Лисенка До різновидів А належать аріозо (жанр вокальної музики, проміжний між А та речитативом), арієта (невелика А, проста за викладом і пісенним викладом мелодії), каватина (невелика, здебільшого лірико-оповідна А)

«А́рка» *(лат arcus дуга)* — літературно-мистецький часопис МУРу (Мюнхен, 1946—48, вийшло одинадцять чисел, дев'ять випусків) за редакцією В Домонтовича (Петрова) та Ю Шереха (Шевельова) у мюнхенському видавництві «Українська трибуна» за співпраці з видавничою комісією МУРу У ньому друкувалися твори українських письменників-репатріантів та емігрантів довоєнного періоду І Багряного, Докії Гуменної, Ю Клена, Л Полтави, Ю Косача, В Лесича, В Барки, Є Маланюка, Оксани Лятуринської, Т Осьмачки, Ю Шереха, В Бера (Петрова) та ін В «А» з'являлися також поезії М Зерова, Б-І Антонича, переклади, літературно-критичні статті тощо Під такою назвою відкривалося чимало українських книгарень у Торонто й Нью-Йорку

Аркаді́йська пое́зія *(нім arkadische Poesie, англ arcadian poetry, arcadianism, франц poesie arceadienne, польс arkadyjska poesja, рос аркадская поэзия)* — різновид літературних пасторалей, об'єктом зображення в яких була ідеалізована Аркадія, її абсолютний спокій вічна весна, гармонійне пастуше життя на лоні природи Такий образ міфічної досконалої країни, не співвідносної з реальною лісистою та гористою Аркадією на Пелопоннесі, вперше з'явився у четвертій еклозі «Музи Сицилії! Нині почнем поважнішої пісні » (70—19 до н е) Вергілія, написаній за традиціями буколік Теокріта Аналогічні мотиви притаманні творам Горація, Плавта, Плінія та ін Така художня утопія була актуальною у європейській літературі, починаючи від Ренесансу, приваблювала митців ідеєю щасливого, але незворотного золотого віку, втраченого едему, що контрастувала з деструктивним поступом цивілізації, соціальними катастрофами, абсурдом буття, давала змогу, хоч і уявно, пережити мить справжньої екзистенції А п позначилася на творчості Я Саннадзаро, Ф Сіднея, Р Гріна,

Т Тассо, Й -В Гете, Дж Г Байрона та ін Особливого значення їй надавала академія «Аркадія», діяльність якої вплинула на літературний процес XVIII ст, стимулювала появу руссоїзму Однак у другій половині XIX ст, в час, коли пріоритету надавали позитивістським концептам та реалістичному напряму, А п виникала спорадично, стимулюючи появу соціальних утопій, іноді частково відновлювалася, зокрема у доробку «неокласиків»

«Арка́дія» *(грец Arcadia)* — товариство поетів, малярів, філологів, антитетична маринізму академія XVII—XVIII ст, заснована в Римі в 1690 правником Дж В Гравіною, абатом Дж М Крешімбені, Дж Ф Дзаппі та ін Згодом вона мала свої філії в Італії, запозичивши назву з твору «Аркадія» (1504) Я Саннадзаро, в якому автор здійснив спробу реконструювати античну буколіку, обравши за емблему сопілку Пана «Аркадійці» вважали своїм покровителем малюка Ісуса Христа, якому поклонялися євангельські пастухи Орієнтація на мирні мотиви Теокріта і Вергілія зумовлювалася й соціальними проблемами, передусім втомою від безперервних воєн, пошуками раціональних моделей життя, суголосних картезіанському світосприйняттю Тяжіння до рівноваги розуму та природи, інтелекту і фантазії розглядалося з позиції гарного смаку, який став предметом тогочасних дискусій, що призвели до формування основ естетики як науки Академія пережила внутрішні колізії, коли спалахнула полеміка (1711) між поміркованим, педантичним Дж М Крешімбені та Дж В Гравіною, який намагався створити власне товариство з внутрішньо розкутою творчою атмосферою «Аркадійців» характеризувало заперечення героїки в аркадійській поезії, звернення до анакреонтики, до мотивів лірики Піндара, до стихії петраркізму, поширеним жанром була канцонета Наслідком діяльності «А » стали шість томів поетичних творів У XVIII ст творчий потенціал представників «А » вичерпав себе, ставши об'єктом епатацій Вона відмежовувалася від бароко та маринізму, що помітніше в доробку Дж В Гравіни з його неповним сприйняттям дискурсу класицизму У трактаті «Поетичний розум» (1708) він проголошував поезію недосконалою формою раціонального пізнання, але пізніше перейшов до логоцентричних позицій Дж В Гравіна виховав П Трапассі (придумав йому грецький псевдонім Метастазіо), відомого за міфічними ідиліями, п'єсами, передусім за мелодрамами «Покинута Дідона» (1724), «Олімпіада» (1732) Ставши придворним поетом Карла VI у Празі (1770), П Трапассі переглянув принципи класицистичного театру, заперечив правило «трьох єдностей», запровадив героїко-сентиментальний стиль Найпомітнішою постаттю в «А » був флорентієць Філікая, петраркіст та антимариніст, автор двотомних «Тосканських віршів» (1707, 1793), в яких релігійна тематика поєднувалася із політичною Ознаками кларизму позначена лірика Ф де Лемене, який замолоду захоплювався сонетами, мадригалами, аріями, згодом занурився у світ релігії («Трактат про Бога», 1684, «Розарій Діви Марії», 1691), написав комедію «Дружина Франческа», яку сучасники вважали новаторською «А » формально проіснувала до 1925

А́ркуш *(нім Bogen, англ sheet, франц feuille, cahier d'imprimerie, польс arkusz, рос лист)* — одиниця обчислення у друкарсько-видавничій справі, виокремлюють авторський А, друкований А, обліково-видавничий А, паперовий А, фізичний А, умовний А

Арлекіна́да *(італ arlecchinata)* — фарс, в якому головний герой Арлекін вважається трагічною фігурою в чорній масці, одягнений у картатий чорно-білий одяг та білі панчохи, змушений проти волі тішити публіку, розігрувати недоладні сцени, що викликають сміх Один із типових персонажів італійської та французької літератур XVII—XVIII ст, що спиралися на досвід commedia dell'arte та сюжет про блазня, акробата, простака з гір Бергамот, який, йдучи по хліб до Венеції, найнявся слугою до Панталоне, закохався в Коломбіну тощо Цей образ використав італійський драматург К Гольдоні («Слуга двох панів») Найвідоміші автори А — А Р Лесаж, П К де Шамблен де Маріво, Дорневаль, А Пірон, Ш Панар, Ж Флоріан та ін А часто з'являлася у текстах декадентів Принципи А використовували авангардисти (наприклад, П'єроада у поезії М Семенка) та неоавангардисти, синдикат клоунів «Арт-обстріл», створений у Києві (1991)

АРМУ (Асоціа́ція революці́йних митців України) — малярська асоціація (Київ, 1925—32), в якій провідну роль відігравали бойчукісти Хоча її прихильники надавали перевагу монументальному мистецтву (М Бойчук, М Рокицький, О Мизін, О Павленко та ін), розвивалися також станковий живопис (І Падалка, В Седляр, О Богомазов та ін), графіка, художнє оформлення Представники асоціації належали до «розстріляного відродження»

АРП (Ассоциа́ция ру́сских писа́телей) — літературне об'єднання, утворене в 1926 у Києві, в 1930 перейменоване на «Коммуну писателей» (М Ушаков, Б Турганов, П Ойфа, Я Хелемський та ін), мало свою літературну студію «Контакт» й однойменне видавництво У ньому, крім книг Б Турганова, І Юркова, І Закалюкіна та ін, в перекладі російською мовою друкувалися оповідання «Пилипко» А Головка, «Витяг з протоколу» І Микитенка, «Смерть Аліара» Мирослава Ірчана та ін

Арсена́л худо́жніх за́собів *(італ arsenale, від араб dāras sinā'a зброярня)* — сукупність зображально-виражальних засобів у літературному творі Термін «А х з » вживають у критиці та літературознавстві для висвітлення різноманітності чи обмеженості художніх можливостей певного ліричного, епічного або драматичного твору

«Арта́нія» — літературно-художній альманах, заснований національною асоціацією митців (К, 1993), в якому висвітлювались питання літератури, малярства, археології, філософії, зорієнтований на ознайомлення із національним мистецтвом

Артефа́кт *(лат artefactum штучний виріб)* — матеріальний, штучний, зроблений людиною функціональний предмет Термін запозичений з археології, де він вживається для розрізнення штучних (модифікованих людиною) і природних предметів Уперше в літературі його запровадив С Т Колрідж (1772—1834) для розрізнення власне А та естетичного об'єкта в їх єдності А є зовнішній символ (знак) художнього твору, що характеризується стабільністю На відміну від нього рухливі А завжди варіативні, потребують виконавця (музика, співець, актор тощо), закріплюються в аудіо-, відеозаписах У кож-

ному разі вони приховують у собі естетичний об'єкт Зовнішній матеріал (папір, шрифт та ін) не завжди збігається з художнім явищем (ліричний вірш), однак є своєрідним інформаційним каналом, гарантує художньому феномену життєву перспективу Йдеться про дві нерозривні сторони літератури (мистецтва), які доповнюють одна одну, хоча кожна має інше смислове навантаження

Арти́зм — див **Артисти́зм.**

Артикуля́ція *(лат articulo розчленовую)* — діяльність органів мовлення при звукотворенні Французький лінгвіст А Мартіне у 40-ві — 50-ті XX ст розробив теорію подвійного членування мовлення, репрезентованого монемами як нескінченно можливими автономно значущими мовними одиницями та нерозгалужуваними на дрібніші частини фонемами, кількість яких обмежена Мова, за уявленням дослідника, нагадує перевернуту піраміду, бо їй властива можливість безмежної кількості висловлень, розгалужених на синтагми, здатних формувати нові, конотативні сполуки, які спираються на значно вужчий потенціал монем (рівень денотації) і незначну кількість фонем, що нічого не означають Особливістю теорії А Мартіне вважається принцип економії, адже подвійне членування полегшує використання мови як засобу спілкування, пізнання, моделювання світу, сприяє кодуванню інформації із незначною затратою зусиль Спостереження лінгвіста слушні і на теренах літератури За їх допомогою можна пояснити процеси глосолалії, «самовитого слова», зауму, звукопису, звукової організації поетичного мовлення, асонансів, алітерацій, римування, тропів тощо, обґрунтувати техніку декламації силабічних віршів

А́ртис *(грец arsis піднесення)* і **Те́зис** *(грец thesis опускання ноги під час танцю)* — компоненти стопи давнього грецького вірша А позначав сильну її частину, виражену довгим складом, піднесено артикульовану, а Т вважався слабкою частиною стопи, засвідченою коротким складом (чи кількома), пониженим голосом Так, у хореї (– ∪) зазвичай першою частиною був А , другою — Т Ці поняття використовувалися і в інших мистецтвах, зокрема в танці

Арти́ст *(франц artiste, від лат artista освічений)* — виконавець мистецьких творів, певних ролей у спектаклях, естрадних концертах, циркових виставах тощо, у переносному значенні — талант, який досяг високої майстерності на теренах художньої діяльності

Артисти́зм *(нім Künstlerische, англ artistry, франц art, польс artyzm, рос художественность, від лат ars, artis мистецтво)* — висока майстерність, віртуозність митця В історії української літератури А поширився на межі XIX—XX ст , коли спостерігалося генерування ідей естетизму, структурування нової, модерністської практики, виповненої пафосом високого мистецтва (В Морачевський, В Щурат, Л Турбацький та ін), що засвідчувало високий рівень художньої самосвідомості тогочасного письменства І Франко у підсумковому розділі «Що таке поетична красота?» свого трактату «Із секретів поетичної творчості» наголошував, що артистичне творення краси полягає не в матеріалі чи в моделях, а «в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими засобами артист зумів осягнути те враження» Поряд з терміном «А » вживалося майже рівнозначне слово «артизм» Вони обидва у такому значенні поширені в літературознавстві, мистецтвознавстві європейських країн, сприймаються як синонім поняття «художність», застосовуваного російськими, білоруськими, болгарськими та почасти українськими митцями і науковцями

«Артисти́чний ві́сник» — ілюстрований мистецький щомісячник, що виходив у Львові (1905) за редакцією І Труша та С Людкевича Крім матеріалів з теорії й історії мистецтв, у ньому друкували і художні твори

«Артисти́чно-літерату́рні нови́ни» — серія видань, здійснена в 1893—1900 В Щуратом З'явилося лише чотири книги «Мої листи» (1898) В Щурата, «Новели» (1899) Е А По в перекладі І Петрушевича, «Мелійська легенда» (1900) П Ліндау в перекладі В Щурата, «Образки з Криниці» (1900) В Щурата під криптонімом В К

Арту́рівські леге́нди *(англ Arthurian romance)* — народні легенди кельтів Уельсу, що відображають специфічне поняття «Суть Британії» («The Matter of Britain») Центральним у них був ідеалізований образ національного героя Артура, одного із бриттських королів (V—VI ст), які боролися проти англосаксонських завойовників, протистояли Римській імперії Кельтська минувшина лишається здебільшого нез'ясованою, оскільки друїди забороняли записувати знання, тому точних відомостей про рицарів Круглого столу немає Історичного Артура кельтські та бретонські барди згадують починаючи з VIII ст , про нього йдеться в «Історії Британії» (прибл 796) валлійського ченця Ненія Вже в «Історії королів Британії» (прибл 1137—1330) латинського хроніста Гальфріда Монмаутського, у віршованій хроніці «Роман про Брута» (прибл 1155) Васа, яка сприяла зміцненню молодої династії Плантагенетів, він набував рис могутнього державця Перекази про Артура та рицарів Круглого столу, особливо поширювані після завоювання Англії французько-нормандським герцогом, з 1066 — королем Вільгельмом, розвинулися в рицарській поезії Франції (Кретьєн де Труа, Роберт де Борон, XII ст), в якій доля бриттського короля пов'язувалася з подвигами Персеваля і Ланселота Озерного, в літературі Німеччини (Гартман фон Ауе, Готфрід Страсбурзький, XII—XIII ст), набули інтертекстуального рівня Найчастіше повторювалась фабула одруження Артура із Джиневрою, опис його дворища та бенкетної зали з великим Круглим столом, довкола якого збиралося 150 рицарів Одним із центральних символів, запозичених із християнських легенд, був Святий Грааль як втілення божественної благодаті, як предмет пошуку благородних рицарів Обробку цієї версії здійснив Вольфрам фон Ешенбах у своєму романі «Парсифаль» (1200) В італійському письменстві поширювалася фабула Круглого столу короля Артура, протиставленого попередньому Круглому столу Утера Пендрагона та його сина Трістана Меліадуса, що зумовила появу роману «Меліадус» (1275) Рустичано да Пізи, в якому ішлося про Старий та Новий столи Популярною була перейнята середньовічною містикою прозова «Вульгата» (1215—30), названа специфічною «біблією літературної артуріани», яка оповідала про ранню історію привезеного до Британії Грааля, життя чарівника Мерліна та феї Моргани, початок біографії Артура, приго-

ди Ланселота та ін рицарів Круглого столу, пошуки Святого Грааля та його знаходження Галахадом — сином Ланселота, загибель Артура від руки підступного Мордреда В Англії поширювалися переклади романів «Артур», «Артур і Мерлін» та ін За мотивами А л створено англійський рицарський роман у віршах «Сер Гавейн та Зелений рицар» (XIV ст) Невдовзі з'явилися твори, в яких переосмислювалася Артурівська тема, наприклад епопея «Смерть Артура» (1469) Т Мелорі, в якій до композиції додано низку автономних епізодів, тісно пов'язаних із сюжетними лініями короля Артура, Ланселота і подій у Камелоті Через п'ятнадцять років з'явилася збірка «Смерть Артура» (1485) В Кекстона А л вплинули на Каролінське відродження, викликали неослабний інтерес і в наступні часи Посилаючись на них, В Морріс написав поему «Захист Гіневри» (1858), А Теннісон — цикл з одинадцяти поем «Королівські ідилії» (1859—88), Марк Твен використав їх із пародійною метою («Янкі при дворі короля Артура», 1889), давши приклад іншим письменникам, як-от М Рощину («Нові пригоди Янкі при дворі короля Артура») Джерела А л використовували Е А Робінсон при написанні перейнятого фаталізмом поетичного епосу «Мерлін» (1917), «Ланселот» (1920), «Тристрам» (1927), Ж Кокто у своїй драмі «Рицарі Круглого столу» (1927) та в кіносценарії «Вічне повернення», Ф Лоу та А Лернер у мюзиклі «Камелот» (1960) Вони надихали і романістів Марію Кунцевич («Тристан-1946», 1974), А Нортона («Дзеркало Мерліна», 1975), У Пресі («Ланселот», 1978) Найвдалішим твором у дусі героїчного фентезі вважається тетралогія «Король в минулому і майбутньому» (1958) Т Х Вайта Трапляються також перекази А л, як-от «Діяння короля Артура та його доблесних рицарів» (1976) Дж Стейнбека, навіть пародії на зразок «Артура-короля» (1978) Т Бербера За мотивами А л виконано кілька гравюр, фресок, картин, зокрема прерафаелітів (Д Г Росеті, Дж В Гант), створено до тридцяти опер, передусім Р Вагнера («Трістан та Ізольда», «Парціфаль», «Лоенгрін»), здійснено кілька екранізацій фільми «Парціфаль» (1904) К Портера, «Ескалібур» (1981) Бормана До осмислення А л зверталися й українські письменники Леся Українка в поемі «Ізольда Білорука», Ю Клен в епопеї «Попіл імперій», О Зуєвський («Ще одна згадка про потік»), М Орест («Граль», «Лоенгрін») та ін Проблемі наукового висвітлення А л присвячена праця «Повернення з Авалона дослідження артурівських легенд в сучасній художній літературі» А Томпсона Зверталися до цього питання також І Горбачевська у статті Артуріана // Питання літературознавства — Вип 7 (64) — Чернівці, 2000, Т Рязанцева у студії Омріяний і неосяжний Легенди про Святий Грааль у дзеркалі світової літератури // Людина і світ. — 2000 — С 41

Ару́з, або **Ару́д** *(араб.)*, — сформована в арабському віршуванні, згодом поширена у перському і тюркомовному віршуванні квантитативна система, основою якої є передусім фонетична специфіка арабської мови з наявністю у ній довгих та коротких голосних звуків Два короткі склади можуть об'єднуватися в один довгий або заміняти його Нараховується вісім основних стоп, сформованих комбінуванням довгих та коротких складів, різні поєднання яких витворюють дев'ятнадцять широко вживаних розмірів Сім з них мають однакові чотири стопи (хаджас ∪ – – –, раджас – – ∪ –, рамал – ∪ – –, мутакаріб ∪ – – –, вафір ∪ – ∪ ∪ –, каміл ∪ ∪ – ∪ ∪ – –, мутадарик – ∪ –), а дванадцять — неоднакові (чотиристопний тавіл ∪ – –, чотиристопний мадід – ∪ – – /– ∪ –, чотиристопний басід – – ∪ – / – ∪ –, тристопний каріб ∪ – – –, тристопний сарі – – ∪ –, в останній стопі – –∪–, чотиристопний мударі, який частіше вживається у тристопному вигляді ∪ – – –, тристопний гаріб, або джадід – ∪ – –, в останній стопі – – ∪ –, тристопний мушакіл – ∪ – –, у двох наступних стопах ∪ – – –, чотиристопний муджтасс – – ∪ – / – ∪ – –, тристопний хафіф – ∪ – –, у другій стопі – – ∪ –, чотиристопний мунсаріх – – ∪ –/ – – – ∪, чотиристопний муктадаб – – ∪– / – – ∪ – Систематизацію А здійснив віршознавець із Басри Халіль ібн Ахмед аль Фарагід (VIII ст), який виявив п'ятнадцять різновидів цього метра, поширеного в арабській поезії Його спостереження та класифікацію вдосконалили Ватвата (трактат «Сад потаємних тонкощів поезії», XII ст), Шамсі Кайса Рамузадін, Абдурахман Джамі (XV ст) Нині у східній поезії нараховується до шістдесяти різновидів А, які використовували в ліриці Алішер Навої, Мукімі, Захіреддін Бабур, Махтумкулі, Фуркат, Хамза та ін Першим твором у тюркомовній літературі, написаним у межах таких нормативів, що формувалися у доісламській римованій прозі (садж), фіксувалися в Орхон-Єнісейських пам'ятках VIII—X ст, у творчості Махмуда Кашгарського («Словник тюркських говірок», XI ст), вважається поема «Книга, що дарує щастя» (XI ст) Юсуфа хас Хаджиба (Баласагунського) Проблеми А висвітлені у дослідженнях Мохаммеда Бен Брахама («Арабська метрика», 1907), Ф Корша («Найдавніший народний вірш турецьких племен», 1909), А Кримського (стаття «Арабская литература в очерках и образцах», 1911), Г Вайля («Основа та система давньоарабського метра», 1958) та ін

Архаїза́ція *(грец archaios давній)* — запровадження в літературному творі будь-якого жанру застарілої лексики задля відтворення колориту минулого або урочистого стилю Така практика може охоплювати як семантичні і синтаксичні особливості мовлення певних персонажів, так і (зрідка) весь твір Найчастіше А притаманна історичним повістям чи романам, історичній драмі, менше — поезії історичні романи у віршах «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко

Архаї́зм *(грец archaios давній)* — застаріле слово, словосполучення, граматична форма з фонду пасивного словника, застосовуваного як активний у минулих епохах Може проявлятися на різних мовних рівнях — фонетичному (*вольний, ізгаснути*), морфонологічному (*друзі*), діалектичному (*птаси*), словотвірно-афіксальному (*коваленко, ковалівна*), морфологічному (*молодая*, Т Шевченко «Кайдани *порвіте*», народна пісня «*дрібен* дощик іде», «Полюбила козаченька / При місяці *стоя*», дума «не загинув *єси*»), лексичному, семантичному, синтаксичному (народна пісня про Кармалюка «*маю жінку, маю діти*»), стилістичному, лексичному (*десниця, шуйця*) Синонім історизму, давньослов'янізму тощо А вживається у художній літературі як багатофункціональний прийом для точнішого відтворення колориту зображуваної історичної минувшини («Чорна ра-

да» П. Куліша, «Козаки в Московії» Ю. Липи, «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої, «Легенди старокиївські» Наталени Королеви, «Мальви» Р. Іваничука); для репрезентації урочисто-піднесеного, іноді містичного дискурсу («Ісая. Глава 35 (Подражаніє)» Т. Шевченка, «Данило Галицький» М. Бажана, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Око прірви» Вал. Шевчука та ін.); для увиразнення пародійно-гумористичного звучання («Елегії Грабуздовської — на умолчаніє мелниці фамільної» М. Зерова, який вдало зімітував досвід барокового травестування). Цей прийом називають також архаїзацією. До А. зазвичай відносять біблеїзми, давньослов'янську, давньоукраїнську лексику. Трапляються рідкісні випадки стилізації специфіки зниклого мовлення, наприклад аориста (видо-часової форми давньослов'янської та почасти києворуської мови, що означала нетривалу чи разову дію, котра виявлялася лише до моменту мовлення): «*Владимир князь перед народом / Убив старого Рогволода, / Потя народ, княжну поя, / Отиде в волості своя*» (Т. Шевченко). Інколи А. проявляється у фантазіях, що виникли з несвідомого, засвідчуючи міфічні паралелі, зумовлюючи асоціації за аналогією ототожнення з об'єктом, потенціюючи архетипи та археї («Меч Арея» І. Білика). А. в українській літературі мають велику традицію, наявні в усіх її родах і жанрах, дають змогу здійснювати історіософські узагальнення, що спостерігалося у доробку представників «Празької школи». Так, О. Стефанович, вдаючись до своєрідного експерименту, намагався відтворити характерні особливості києворуської мови:

Бі ко поятим глас витязя:
«Яко велико вас, гости,
І не могосте одбитися,
Но побігосте?»

І отвіщаху, глаголюще:
«Яко нам битися з вами! —
Цілоє бихом побоїще
Вслали тілами.

Бяху бо верху, вас друзії,
Грозно крильми помаваху, —
Світлі і страшні в оружії
Вам помагаху».

Нетолерантне ставлення до А. було притаманне українській літературі та журналістиці 60—70-х XX ст., збігаючись із новою хвилею русифікації.

Арха́їка (*грец. archaios: давній*) — ранній етап розвитку мистецтва, усної та писемної словесності; поняття, що переважно стосується єгипетської, шумерсько-вавилонської, давньогрецької доби. Застосовується при означенні гіпотетичного праукраїнського періоду.

Архебу́ліон — запроваджений в античне віршування поетом Архебулієм різновид асинартету, в якому перша частина віршового рядка виявлялася просодиком або дактилічною каталектичною триподією з анакрузою, а друга частина півверса була формою райцанського колона. Іноді різновид А. вживався у вигляді логаедичної каталектичної гексаподії за схемою: – – / ∪ ∪ – / ∪ ∪– / ∪ ∪ – /∪ – /.

Архе́ї (*грец. archaios: давній*) — елементи духовної традиції, що постійно відтворюються у людській практиці, передбачають проекцію давнього міфу на відмінні сюжети, ніби з ним не пов'язані, фіксуються в усній та писемній творчості. Суть А. розкрив М. Еліаде, посилаючись на власну теорію вічного повернення. Німецький філософ К. Гюбнер вбачав у А. відображення онтологічних структур, які, будучи витлумаченими історично, щоразу виповнюються новим змістом. А. однаковою мірою належить як колективному несвідомому, так і свідомості, тому відрізняється від архетипів. Яскравий приклад А. — роман «Дім на горі» Вал. Шевчука.

Археографі́чна комі́сія — створена в 1918 академічна установа УАН, очолена Д. Багаліем. У 1921 після злиття з Київською археографічною комісією наркомосу УРСР вона увійшла до складу ВУАН (голова В. Іконников, М. Василенко, О. Левицький, О. Грушевський, В. Модзалевський, Ф. Сушицький, В. Кордт та ін.), діяла до 1934, знищена під час репресій. В А. к. вивчалися й готувалися до друку документи з історії Гайдамаччини, цехового устрою, літературні пам'ятки тощо. Її зусиллями з'явилося п'ятнадцять томів різних видань, зокрема чотиритомний «Український архів» (1929—31), «Український археографічний збірник» (1926—30). Були опубліковані «Руська правда», «Літопис Самійла Величка» (козацькі літописи), «Коденська книга судних справ», збірник «Документи з історії Киева 1494—1835» тощо. Одночасно з цією А. к. функціонувала однойменна організація (1928—34) в межах Центрального архівного управління УРСР, що опрацьовувала архів Коша Запорозької Січі, щоденники О. Кістяківського, документи Кирило-Мефодіївського братства. У 1987 діяльність А. к. була поновлена.

Археогра́фія (*грец. archaios: давній і graphō: пишу*) — галузь історичної науки, яка вивчає питання, пов'язані з виявленням, дослідженням, виданням пам'яток писемності; допоміжна дисципліна літературознавства разом з історіографією, палеонтологією, текстологією, джерелознавством, архівознавством. Перші наукові публікації на підставі даних А. стосувалися полемічної літератури. У XIX ст. діяли Археографічна комісія (Петербург, 1834), Тимчасова комісія для розгляду давніх актів (з 1843), Історичне товариство Нестора Літописця (Київ, з 1873), Наукове товариство Тараса Шевченка (з 1873), Харківське історико-філологічне товариство (з 1877), журнал «Киевская старина». До найпомітніших праць з А. належали наукові розвідки О. Бодянського, М. Костомарова, П. Куліша, О. Левицького, О. Лазаревського, Б. Грінченка, В. Доманицького, І. Франка та ін. Чимало матеріалів з А. було надруковано на сторінках тритомного «Українського археографічного збірника» (1926—30), «Київського археографіч-ного збірника» (1927), багатотомного неперіодичного «Литературного наследства» (з 1931), «Літературної спадщини» (з 1956), журналів «Архіви України», «Слово і час» тощо, в окремих виданнях на зразок «Іван Франко. Документи і матеріали» (К., 1966), «Т. Г. Шевченко. Документи та матеріали до біографії» (К., 1975).

Археологі́чна культу́ра (*грец. archaios: давній, лат. logos: слово, вчення, cultura: догляд, освіта, розвиток*) — позначення групи подібних між собою матеріальних пам'яток (поселень, курганів, могильників тощо) певної території і доби, об'єднаних спільними речовими та духовними ознаками, що відрізняють їх від природних феноменів. Визначаються два під-

ходи до його тлумачення. Дослідники вважають А. к. сукупністю артефактів минувшини та комплексів на певній території за певної доби з урахуванням господарсько-культурного типу, групи етносів (Л. Клейн, Е. Колпаков, В. Бочкарьов), матеріальних слідів етнічної спільноти (Ю. Захарчук, М. Брайчевський, В. Генінг). А. Вихров використовував синонімічні терміни «культурне коло», «тип культури». У Франції здебільшого замість А. к. вживався термін «цивілізація», у Німеччині — «культурна група», У США — «культурний ареал», «фаза», «фокус», в Англії та Росії — «культура». Часто надавалося значення емпіричному аспекту А. к., названої археологічним джерелом. З приводу термінологічної неузгодженості у 60—70-ті XX ст. спалахнула полеміка. А. к. дають умовні назви, що походять від типу посуду (культура кулястих амфор, лійчастого посуду, багатопружкової кераміки), його орнаментації (культура лінійно-стрічкової кераміки), форми поховань (ямна, катакомбна, зрубна культура), назви місцевості, де було виявлено відповідні пам'ятки (трипільська культура, зарубинецька культура, черняхівська культура). Дані А. к. мають велике значення для розуміння гіпотетичної праукраїнської літератури, незадокументованої у писемних пам'ятках, яка, однак, починаючи від доби Трипілля, має еквіваленти, що співвідносні з донині збереженими моделями усної словесності та писемними пам'ятками інших народів. А. к. набула юридичної визначеності, нормативного закріплення, зокрема в актах Ради Європи — Конвенціях про охорону археологічної спадщини (1969, 1992), рекомендаціях Парламентської Асамблеї Ради Європи тощо.

Археологі́чна періодиза́ція (*грец. archaios: давній, лат. logos: слово, вчення, грец. periodos: обертання*) — умовний розподіл минувшини за ознаками збереженої матеріальної культури, що є еквівалентом гіпотетичних пам'яток писемності. Найдавнішим вважається нижній палеоліт (2,6—1,2 млн до н. е.), коли панувала галькова культура та шель. Наступними періодами означено середній палеоліт, тобто ашель, клектон, мустьє (100—40 тис. до н. е.), верхній палеоліт, власне перігʼє, оріньяк, солютре (40—15 тис. до н. е.), мезоліт, або епіпалеоліт, що охоплював мадлен, азіль (15—8 тис. до н. е.), неоліт, ототожнюваний із тарденаузом (8—5,5 тис. до н. е.), енеоліт, чи мідно-кам'яний вік (5,5—4,5 тис. до н. е.), бронзовий вік (4,5—3 тис. до н. е.), залізний вік (2—1 тис. до н. е.). Періоди розвитку суспільства відображали Гесіод («Труди і дні»), Овідій («Метаморфози»), Тіт Лукрецій Кар («Природа речей»), у творах яких охарактеризовані золотий, срібний, мідний, залізний віки. Аналогічних міфологем дотримувався поет і археолог О. Ольжич:

Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна
Золота на світанні, за дня вітряного — срібляна,
Мідь розтоплена — озеро те ж в надвечірніх годинах.
І застигле залізо — вночі, у холодних туманах.

У науці виробилася концепція трьох віків: палеоліт, мезоліт, неоліт. Вона спиралася на історико-порівняльний метод, збагачений досвідом етнографії. Використовуючи таку традицію аналітичної свідомості, С. Нільсен висунув припущення про чотири стадії розвитку людства: дикунство, номадизм, рільництво, цивілізацію. А. п. важлива при вивченні міфології, фольклору та гіпотетичної історії письменства за давніх часів.

Археологі́чна ро́звідка — спосіб попереднього вивчення пам'яток минувшини. Існують два різновиди такої роботи: пошуки нових пам'яток та вивчення їх групи задля визначення об'єкта розкопок.

Археоло́гія (*грец. archaios: давній і logos: слово, вчення*) — наука, яка вивчає історію культури за її збереженими матеріальними слідами, в яких відобразилося духовне життя конкретного етносу, не зафіксоване у писемних джерелах. Поняття «А.» запровадив Платон. У 1809 М. Яновський («Новий словотлумач») визначив цей термін як опис старожитностей.

«Археоло́гія» — заснований у 1989 щоквартальник Інституту археології НАН України, на сторінках якого порушують проблеми давньої історії, антропогенезу, скіфської минувшини, античності, києворуської доби, козаччини тощо.

Археписьмо́ (*грец. archē: початок*) — неможливість відтворення первісного тексту будь-якими означувальними засобами, підтверджує нестабільність ідеї самтожного, не схожого на будь-яке інше первісного письма. Це зумовлювало спростування поширеного в європейській класичній та посткласичній інтелектуальній думці уявлення про першопочаток, що насправді не буває таким. А. розглядається як відмінність всередині означників, а не між ними, застосовується на противагу практиці ідентифікації. Головне деконструктивістське поняття Ж. Дерріди («Про граматологію»).

Архети́п (*грец. archētypos: першообраз*) — прообраз, ідея, первинний мотив, теоретично вірогідна форма. За Платоном, А. — ейдос, тобто осягнений розумом образ почуттєвих предметів, юдео-елліністичний філософ Філон Александрійський вважав його праідеєю, Плутарх — зразком предметів, що постають його копіями, Августин Аврелій — споконвічним, присутнім у пізнанні образом, Фома Аквінський — універсальним ante rem, вищим принципом, ототожненим із поняттям Бога, Й.-В. Гете — первісним феноменом, формою форм, Г.-В.-Ф. Гегель — абсолютним духом. На різних теренах інтелектуальної діяльності має відмінне термінологічне наповнення: у текстології А. — первинне спільне джерело наступних копій, переробок (рукописних, машинописних, ксероксів, дискет), у лінгвістиці — вихідна форма пізніших мовних утворень. Методологічні принципи цих дисциплін використовує літературознавство. А. називається модель, за якою формується певний твір, відображаючи універсальні сенси, спроектовані у символах, виражені у міфах. У сучасній художній та критичній практиці поширена концепція аналітичної психології із фундаментальним поняттям А. як своєрідним модусом проявлення прадавніх взірців (абстрагованих від конкретної ситуації ідей) колективного несвідомого, що існують споконвічно і, передаючись із роду в рід, від покоління до покоління впродовж століть, мотивують вчинки та дії людей, позначаються на психічній структурі особистості. А. вважається символічною формулою, що функціонує, коли відсутнє або неможливе однозначне поняття; ніколи не руйнується, лише видозмінюється, набуваючи нового вигляду: дракона може замінити потяг, як у повісті «Тигролови» І. Багряного. Термін «А.» вперше у такому розу-

мінні застосував швейцарський філософ та психолог К.-Г. Юнг (доти він звертався до описових понять «первинні образи несвідомого», «позаособистісні домінанти»), вказуючи, що йдеться не про біологічну чи сексуальну запрограмованість на Едипів комплекс, а про переживання трансцендентного, не про зміст, а про форму («Архетип і символ», «Тевістокські лекції»). Первинний образ стосується змісту лише завдяки усвідомленню, його форма насправді уподібнена до певної надіндивідуальної схеми, що ніби передбачає структуру до його появи, може змінюватися в деталях, але не втрачати своєї основи. Сам по собі А. порожнинний, формальний, не має нічого, крім здатності формувати можливість попереднього уявлення. Існуючи як певний і не репрезентований наочно чинник, він не здатен до самопроявлення, проте засвідчує свою присутність на підставі колективних патернів (моделей, схем) поведінки чи мотивів, які виникають з глибин колективного підсвідомого у вигляді сновидінь, символів, кодів тощо, формуючи зміст міфів, релігій, легенд та ін. систем, що конденсують як загальнолюдські аксіологічні набутки, так і специфічно *національні, закодовані етногенетичною* пам'яттю, яким К.-Г. Юнг приділив менше уваги. А. не має джерела в окремому суб'єкті, однак енергійно впливає на психіку індивіда, динамізує її, спонукає до творчості, надає архетипним голограмам реальної історичної перспективи, визначає індивідуацію як процес становлення особистості, тобто якою вона мусить бути (стаття «Архетипова критика "Книги шкіців" Вашингтона Ірвінга» С. Пригодія). Прообрази колективного несвідомого тісно пов'язані з переживанням конкретної людини, тому символічним способом виражаються важливі позаіндивідуальні універсальні ідеї, зустріч із якими супроводжується напруженим емоційним піднесенням, відчуттям особистої причетності до надособистісного, особливого, істотного, що спостерігається у храмах, на мітингах, під час ритуального дійства — ініціації, весілля тощо. А. наділений і структуротвірними, креативними задатками, зафіксованими, наприклад, у Слові (*«На початку було Слово, і Слово було Бог. Все через нього постало, і без Нього не постало нічого з того, що постало. У ньому було життя — і життя було Світлом людей»*, Євангеліє від Іоанна, 1. 1—4), і руйнівними, як зобразив М. Коцюбинський у повісті «Fata morgana», іноді втілює амбівалентні тенденції: Велика Мати, Змій, Вогонь, Вода тощо. Етнологи спостерегли нерозривний зв'язок між А. та ментальністю певного народу, що підтверджується багатьма творами художньої літератури, як-от «Земля» Ольги Кобилянської чи «Волинь» У. Самчука. Суголосну А. першообразну сутність народного світосприйняття та мислення висвітлювали М. Костомаров («Две русские народности», 1874), В. Антонович та М. Драгоманов («Исторические песни малороссийского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова», 1874), І. Нечуй-Левицький («Світогляд українського народу»), Ф. Колесса («Фольклористичні праці», 1970), І. Франко («Як виникають народні пісні») та ін. Вони аналізували іманентні властивості української душі, історичний аспект народної свідомості, особливості поєднання чоловічого і жіночого начал у національному характері, специфіку колективної поезії. Їх спостереження були здебільшого підтверджені концепцією К.-Г. Юнга. На українців, як вважає М. Шлемкевич та ін., безпосередньо впливає А. Степу, відповідно формуючи їх характер, що відображено у фольклорній спадщині, у творчості Т. Шевченка, Є. Маланюка. Зазвичай творчий процес зумовлений несвідомим впливом А., здатного розгортатися в літературний текст: павине око у вірші «Valensa Io» О. Зуєвського, яке асоціюється з феніксом, солярним знаком, безсмертям душі, «стане очима» церкви, креативною енергією тощо. А. виражається через символи, персоніфікації, тропи та ін., подеколи набуває концепційного вигляду, але не завжди несе в собі первинну, міфологічну (юнгівську) енергію, бо відбувся розрив між знаком і значенням. Так, Марина Новикова, аналізуючи лірику Б.-І. Антонича, виявила в ній важливі для його поетичного світу рухливі, не інперсональні А. Лісу та Міста, які відповідно уособлюють хаос та космос, репрезентують образну систему поета. Дослідниця користувалася принципами архетипної критики, розробленої представником неоміфологічної школи Н. Фраєм на підвалинах психоаналітичної теорії, на засадах міфу та ритуалу, простеженого ним у п'єсі «Гамлет» В. Шекспіра, романах *«Воскресіння» Л. Толстого чи «Жерміналь»* Е. Золя. Етнолог К. Леві-Строс («Структура і форма», 1960) вбачає в А. закодований у колективній свідомості праобраз з антропологічною основою. Дещо вужче його розуміння притаманне представникам фінської школи у фольклористиці (К. Крон, А. Аарне), дослідження яких дають змогу пояснити національні та локальні риси праобразу колективної свідомості. Чимало істотних уточнень проблеми А. здійснюють сучасні українські науковці. Так, Лідія Дунаєвська розглядає А. крізь призму народної казки («Українська народна проза (легенда, казка) — еволюція епічних традицій», 1997), Любов Копаниця висвітлює складні співвідношення між А. та міфом, різними жанрами фольклору (стаття «Формульний мотив — поетичний переказ архетипу»), Л. Шурко (дисертація «Образ землі в українському та світовому героїчному епосі», 2001) наголошує на астральному аспекті народної творчості, В. Буряк вказує на діалектику архетипного, міфологічного, історичного чинників на теренах інформаційно-художньої свідомості (дисертація «Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення у контексті інтелектуальної образної еволюції...», 2003).

Архети́пна кри́тика *(англ. archetypical criticism, франц. critique d'archetypes, польс. archetypowa krytyka, від грец. archētypos первообраз і kritikē здатність розрізняти)* — різновид сучасної критики психологічно-генетичної специфіки художнього (чи будь-якого іншого) феномену, підґрунтям якої є концепція К.-Г. Юнга. А. к. сформована М. Бодкіним («Архетипні патерни в поезії», 1934), розвинута Н. Фраєм («Анатомія критики», 1957). За її допомогою в літературних текстах виокремлюють архетипи, що постають у вигляді видінь, сновидінь, символіки, тропів, з якими пов'язуються певні емоції та уявлення певного автора чи персонажів його твору, закорінені у міфах і ритуалах. Н. Фрай поряд із п'ятьма модусами письменства (міфологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний, іронічний) виявляє поширену опозицію, де прихована апокаліптична («райська», «небесна») та демонічна (інфернальна) образність. А. к. вказує на аналогії між порами року та

поетичними жанрами Так, весну уподібнюють до воскресіння, осінь — до вмирання, що найповніше відображено в ліриці (елегія, акварель, етюд тощо) та релігійних проповідях Спираючись на методологічні засади Н Фрая, Стефанія Андрусів («Модус національної ідентичності Львівський текст 30-х років XX ст», 2000) проаналізувала архетипи Землі і Неба, Світу-Дому у поезії Б-І Антонича, Води — у віршовому доробку С Гординського Можливості А к використовує у своїх літературознавчих студіях С Пригодій

Архети́пний (*грец archetypos першообраз*) **о́браз** — прообраз колективного несвідомого, що усвідомлюється людиною, відповідно наповнюється осмисленим досвідом, набуває ознак нумінозності К-Г Юнг вживав поняття «А о» задля окреслення відмінності прообразу від власне архетипу, що не визначається змістом А о, а виражається у конкретному міфі, символі, метафорі тощо

«Архи́в Юго-За́падной Росси́и» (*«Архив Юго-Западной России, издаваемый Комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе»*) — збірник, що виходив у Києві за редакцією О Левицького, Т Лебединцева, В Антоновича, І Каманіна, І Новицького, М Владимирського-Буданова, М Грушевського, М Довнар-Запольського та ін (1859—1914, 35 томів у 37 книгах, у восьми частинах) Крім документів економічного, правового, релігійного спрямування, що зберігалися переважно у заснованому в 1852 Центральному архіві давніх актів при Київському університеті Св Володимира, в «А Ю-З Р» друкувалися також пам'ятки писемності («Синопсис», «Літос» та ін), листи і твори Івана Вишенського, Йова Борецького, Данила Братковського, Інокентія Гізеля, Опанаса Кальнофойського, Захарії Копистенського, Сильвестра Косова, Георгія Кониського, Івана Максимовича та ін

Архі́в (*лат archivum, від грец archeion урядовий будинок*) — установа або відділ в установі, де збирають і зберігають документи, що стосуються історії, зокрема письменства та культури А був започаткований у давні часи, існував при монастирях, церквах чи належав приватним особам, в Україні формувався при бібліотеці Ярослава Мудрого, книгосховищах Києво-Печерської лаври Письмові згадки про А пов'язуються із діяльністю Запорозької Січі Перші спроби комплектування історичних матеріалів в Україні було здійснено наприкінці XVIII ст У середині XIX ст систематизація документів відбувалася послідовно завдяки функціонуванню київської Комісії для розбору давніх актів і утворенню Центрального архіву давніх актів (Київ, 1852), Історичного архіву при харківському історико-філологічному товаристві (1880), перетвореного в 1920 на Центральний історичний архів На західноукраїнських землях історично важливі документи спочатку зосереджувалися у відповідних австрійських, а потім польських установах На підставі діяльності учених архівних комісій, створених на межі XIX—XX ст у Чернігові, Полтаві та Катеринославі, з'явилися перші публікації знайдених та досліджуваних ними матеріалів Вперше державний А на українських землях постав із функціонуванням Архівно-бібліотечного відділу на чолі з В Модзалевським, що діяв у складі Головного управління у справі мистецтв і національної культури за доби УНР За радянської влади А відразу був підпорядкований жорсткому контролю, централізації та селекціонуванню, що обґрунтовувалося у постанові РНК УРСР «Про націоналізацію та централізацію архівної справи на Україні» (1920) Поступово доступ до нього осіб, за винятком довірених, став суворо заборонений Спочатку у Харкові у 1920 було сформовано Всеукраїнську архівну комісію, реорганізовану М Скрипником у 1921 та знову реформовану у 1923 Водночас у Харкові з'явилося Центральне архівне управління, кероване Д Багалієм, а невдовзі — радянськими урядовцями, підпорядковане наркомосу УРСР (1920—22), а потім — ВУЦВК (1923—38) До видань цієї установи належала «Архівна справа» (згодом — «Радянський Архів»), назву якої у 1932 змінили на «Архів Радянської України» Висвітлення питань поточної роботи здійснював «Бюлетень Центрального архівного управління УРСР» З'являлися неперіодичні збірники «Український архів», «Український археографічний збірник» З 1929 національні А України були підпорядковані московському Центральному архівному управлінню СРСР, суворо контролювалися з 1938 НКВС та пізніше МВС СРСР, від якого повністю залежало аналогічне міністерство УРСР Лише в 1960 архівні установи перейшли у відання архівного управління при Раді Міністрів УРСР За період існування Радянського Союзу в Україні функціонувало шість А (крім обласних) Державний історичний архів у Києві з філіалами (Харків, Львів), Центральний державний архів Жовтневої революції в Києві з філіалом у Харкові, Центральний державний архів фоно-фото-кінодокументів у Києві та ін В еміграції роль А з 1925 виконує Музей визвольної боротьби у Празі Після Другої світової війни таку роботу здійснює УВАН, організувавши Центральний український музей-архів Нині систему архівних установ України утворюють Головне архівне управління при Кабінеті Міністрів України, центральні державні А, місцеві державні архівні установи та підрозділи самоврядних наукових установ, музеїв та бібліотек, об'єднань громадян тощо, репрезентуючи сукупний Національний архівний фонд, статус якого регулюється Законом України «Про Національний архівний фонд і архівні установи» (1993) Також Україна уклала низку угод з А різних держав — Німеччини, Польщі, Румунії, Естонії, Латвії, Литви, Казахстану, Білорусі та ін, підписала «Угоду про правонаступництво стосовно державних архівів колишнього СРСР» (1992), яка відповідає вимогам Віденської конвенції про правонаступництво держав щодо їхньої власності, державних А та боргів На XIII Конгресі Міжнародної ради архівів Головне архівне управління, або Головархів, було обрано членом її виконавчого комітету Документи, що стосуються письменства, у найповнішому обсязі зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури в Києві (ЦДАМЛМ), у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України, в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім В Вернадського (ЦНБ), Львівської наукової бібліотеки ім В Стефаника, Харківської наукової бібліотеки ім В Короленка, Одеської наукової бібліотеки Літературні фонди письменників зосереджені також у бібліотеках Львівського, Харківського, Ужгородського, Таврійського

університетів, у музеї Т Шевченка, у Музеї української літератури в Києві, в літературних музеях Одеси та Івано-Франківська, у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику, в Чернігівському музеї М Коцюбинського, в літературно-меморіальних музеях П Тичини, М Рильського в Києві тощо Нині працює Український державний науково-дослідний інститут архівної справи та документознавства (УДНДІАСД), заснований у 1994 на підставі постанов Верховної Ради України (№ 3815-XII від 24 грудня 1993) та Ради Міністрів (№ 311 від 16 травня 1994) Крім розроблень концептуальних, нормативних, правових аспектів архівної справи, його співробітники здійснюють видання щорічних «Студій з архівної справи та документознавства», надрукували підручник «Архівознавство» (1998) Працівника А називають архіваріусом Поняття «А » у культурологічній концепції М Фуко використовується для опису правил породження нових дискурсивних об'єктів, для формалізації процесу, що зумовлює заміну однієї формації іншою Як розгалужена система формації і трансформації висловлення А не припускає уніформного дискурсу, надає мовному матеріалу своїх форм існування і співіснування, своєї системи накопичення наукових фактів у річищі історичності А будь-якої іншої доби постає перед дослідником (письменником) як носій ознак розрізнення (differance), зумовлює відчуття дистанційованості, відмінності, імпліцитного спростування ідеї доцільного телеологічного прогресу чи спадкоємності монологічної лінії розвитку Дискурсивна практика кожного періоду обґрунтовує історично мінливі системи заборон і вибору, виявляє чотири пороги — позитивності, пізнавальності, науковості та формалізації На фінальній стадії, коли чергова дискурсивна практика перетворюється на замкнуту самоцінну систему, де унеможливлені щонайменші інновації, настає мить епістемологічного розриву, що призводить до появи нової дискурсивної практики, до кризи спадкоємності, а отже, до нового А, що продемонстрували авангардисти XX ст Поняття «А» замінило епістему як позитивне несвідоме начало культури (В Лейч), проте його застосування у значенні аналітичного принципу лишається тим же висвітлити момент розриву історичної тяглості, зафіксувати появу наступного А, здатного «забути» свого попередника Теорія А в такій редакції допомагає усвідомити історію українського письменства та культури, що нагадує, за словами Ю Шереха, «яблуню, обрубану в цвіту», характеризується епістемологічними розривами, коли кожної наступної доби після чергової руйнації доводилося починати все спочатку у нескінченних хвилях перманентних відроджень, при усвідомленні втрачених, повністю нерозкритих творчих можливостей, що набули статусу А

Архі́в Коша́ Нові́ї Запоро́зької Сі́чі — зібрання документів Нової Запорозької Січі (1734—75) універсали, ярлики кримських ханів, трактати та угоди з Польщею, Туреччиною, Кримом, матеріали посольств, грамоти російських царів, судові справи, листування з Гетьманщиною тощо Матеріали тривалий час зберігалися у сховищах Одеси та Харкова, нині знаходяться в Центральному державному історичному архіві (Київ), частина потрапила до Бібліотеки Російської АН (Петербург) У 1931 було зроблено анотацію цього архіву, опубліковану в 1994, багатотомне його видання розпочате в 1997

Архіва́ріус (*лат archivarius охоронець архіву*) — див **Архів.**

«Архі́ви Украї́ни» — науково-практичний журнал Головного архівного управління при Кабінеті Міністрів України та Інституті української археографії і джерелознавства НАН України Заснований у 1947 як «Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління МВС УРСР» (у 1949—57 друкувався російською мовою), з 1960 вважався виданням Архівного управління при Раді Міністрів УРСР Статусу журналу набув у 1991 На його сторінках публікуються фахові матеріали, що можуть викликати неабиякий інтерес як у письменників, так і в літературознавців

Архіві́стика (*франц science d'archives, рос архивоведение, від лат archivum урядовий будинок*) — допоміжна наука філології та літературознавства, що вивчає архіви та архівну справу, здійснює нагромадження, класифікацію та реалізацію документів А називають також історію архівів

Архі́вне пра́во — галузь права, норми, які регулюють облік, збереження та використання архівних матеріалів, формування Національного архівного фонду тощо А п базується на положеннях Законів України «Основне законодавство України про культуру» (1992), «Про інформацію» (1992), «Про Національний архівний фонд і архівні установи» (1993) та «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» (1978), інших законодавчих актів

Архіло́хів верс (*нім archilochische Versmaße, англ archilochian, франц vers archiloquienne, рос архилохов стих*) — в античній версифікації — віршовий рядок із двох півверсів відповідного чотиристопного дактиля та тристопного хорея з діерезою (міжстопним словоподілом) за схемою – ∪ ∪ / – ∪/ – ∪ ∪ / – ∪ ∪/ – ∪/ – ∪/ Названий за іменем еллінського поета Архілоха з о Парос (VII ст) Вживався разом із ямбічними рядками у третій Архілоховій строфі

Архіло́хова строфа́ — строфа, запроваджена давньогрецьким поетом Архілохом Мала п'ять різновидів перша, або мала (перший і третій віршові рядки — гекзаметр, другий і четвертий — архілохові малі верси), друга (перший віршовий рядок — гекзаметр, другий — ямбелег), третя (перший віршовий рядок — сенарій, другий — елегіямб), четверта велика (перший і другий віршові рядки — архілохові великі верси, другий і четвертий — ямбічний триметр) Зрідка до А с звертаються й українські поети, наприклад М Орест

Тисячоустий хорал наростає вливаються густо
В нього органу громи,
З хорів масивних несуться в огроми звучань
екстатичні
Клекоти й поклики труб [ ]

Архітві́р (*грец archē початок, походження*) — досконалий твір, шедевр, зразок у доробку письменника, в літературі (мистецтві)

Архітекто́ніка (*грец. architektonikē будівельне мистецтво*) — будова художнього твору як єдиного цілого, інтегральний взаємозв'язок, взаємозалежність, взаємозумовленість його основних склад-

ників Поняття «А» запозичене літературознавцями з математики, механіки, теорії та практики архітектури А відмінна від композиції, зосередженої на внутрішніх структурах твору, виявляючи спосіб зв'язку його частин, сюжетних ліній, деталей Термін застосував О Гончаров, хоча до цього в аналогічному значенні вживалося слово «архітектура», запроваджене в літературознавчий обіг представниками російської формальної школи В Виноградовим, О Скафтимовим, В Жирмунським, С Русаковим, цю традицію поглиблював О Квятковський Вони спиралися на вчення О Потебні про внутрішню форму, що зумовлювало їх уявлення про естетизовану форму Поширювалося поняття «А» і в українському літературознавстві завдяки В Коряку, М Мурашову, Тамарі Денисовій До А належить членування твору на основні компоненти (розділ, пролог, епілог, книга, том, дія, акт, сцена, ява, пісня), поєднання кількох творів в один цілісний (цикл, диптих, тетралогія), зіставлення різних сюжетних ліній в окремих частинах твору, часто фіксоване у заголовку («Хліб і сіль» М Стельмаха), поєднання різнорідних елементів (наративна частина і мораль байки), чергування різнорідного, різножанрового, різностильового в тексті, наприклад зміна прозового фрагмента поетичним у близькосхідному дастані, ліричні відступи в епічних творах, вставні історії, що мають власну фабульну основу і безпосередньо із сюжетом не пов'язані, розробляються іншими письменниками (фабула з роману «Дон Кіхот» М де Сервантеса стала основою «Історії Якимового будинку» В Винниченка), тверді строфічні форми у поезії (ґазель, рубаї, сонет, вінок сонетів, рондо, рондель, тріолет, терцини, октава, децима тощо), авторське підкреслення, передмова, післямова, коментарі, епіграф, репліки, ремарки, монтаж, колаж, афішки А періодичного видання (номер газети, журналу тощо) визначають сторінки, рубрики, добірки З позиції постмодернізму А тлумачиться як паратекстуальність

Архічита́ч *(грец archi старший, перший)* — ідеальний читач з вишуканим смаком, який би мав вибіркову реакцію на конкретний текст, попередньо уявляв його стиль, розумів значення твору у відповідному літературному середовищі, подавав би зразок його адекватного прочитання Поняття запровадив американський романіст і дослідник стилю М Ріффатер (стаття «Критерій аналізу стилю»)

А́р'я — поширений у давньоіндійській ліричній поезії віршовий розмір, утворений із 7,5 стопи, кожна з яких має чотири мори, розмежовується на два півверси А притаманний короткий склад у другому піввереі шостої стопи Нараховують шістнадцять різновидів цього розміру у санскритській поезії та сімнадцять — у пракритській Поширений у санскритській класиці, в буддійському письменстві, у махараштрійській ліриці, але не властивий ведам

Асамбля́ж — різновид мистецтва об'єкта, гіпертрофований колаж, специфічна комбінація предметів на площині чи в просторі Деякі художники, як Р Раушенберг, вмонтовували реальні предмети у свої художні твори, формували композиції з виробничих продуктів або експонували картини, що падають, тобто змонтовані на вертикальній площині Найвиразніше така тенденція спостерігалася у доробку представників французького «нового реалізму», А Кепроу, Д Дайна, перегукувалася з настановами акціонізму

Асилабі́зм *(грец а не і syllabē склад)* — особливість вірша, який в українській давній літературі, зокрема бароковій, існував поряд із силабічним, але не відповідав його канонічним вимогам, часто тяжів до тоніки У тогочасній польській поезії А, перебуваючи в опозиції до панівної силабічної системи, базувався на можливостях мелодики мовлення, на принципах ізосилабізму

Асиметри́чна ве́рстка *(грец asymmetria невідповідність)* — непропорційне, нестандартне розташування друкованого матеріалу на сторінці з використанням різних поліграфічних засобів Щоб привернути увагу читача до головного, одні тексти заверстують, наприклад, на відкриття сторінки, інші — окреслюють неформатним набором, прикрашають, що надає їм особливої виразності Прийом А в застосовується й у зоровій поезії

Асиміля́ція *(лат assimilatio уподібнення)* — артикуляційне уподібнення звуків одного типу (голосних з голосними, приголосних з приголосними) в межах слова та словосполучення *спекти* — [зпекти], *безпечний* — [беспечний], *вогко* — [вохко], *безжалісний* — [бежжалісний] тощо Поняття «А» використовують також на позначення поглинання мови одного народу іншою, у випадку нерівноправної двомовності, що спостерігалося у взаємодії російської культури, мови та літератури й української, витискуваної на узбіччя історичного життя Українське письменство за таких умов виконувало позалітературний обов'язок збереження нації

Асина́ртет *(грец asynartētos непов'язаний)* — у давньогрецькій поезії — вірш, складений із двох різних метричних елементів, розмежованих дієрезою Найуживанішими А були архілохів верс та архебулон

Асиндето́н *(грец asyndeton безсполучниковість)* — будова переважно поетичного мовлення, з якого усунуті сполучники задля експресивного увиразнення та стислості висловлення на зразок телеграфного стилю Стилістичний прийом А поширений в українській літературі *«Зимовий вечір Тиша Ми»* (П Тичина), *«Зима На фронт, на фронт! а на пероні люди »* (В Сосюра), *«Зціпив зуби Блідий-блідий! / За байраком село палало / Хтось прикладом у спину — йди! / — Вас чимало!»* (Є Плужник)

Асинхро́нний *(грец а не і synchronos одночасний)* — ознака процесу з неоднаковими проявами внутрішньої динаміки Так, у сучасному українському письменстві чимало жанрово-стильових тенденцій перебувають на різних стадіях розвитку, існують одночасно з постмодернізмом, витворюючи своєрідні віртуальні художні світи

Асклепіа́дова строфа́ — антична строфа, апробована елліністичним поетом-епіграмістом Александрійської доби Асклепіадом Самоським (II ст до н е) В основу цієї строфи покладений малий асклепіадів верс (дві розділені цезурою каталектичні трохеїчно-дактилічні диподії) або великий асклепіадів верс (серединний хоріямб, розмежований двома цезурами) Поєднуючись з іншими розмірами (гліконічним, ферекратичним), вони утворюють п'ять різновидів А с,

якою користувався пізніше римський поет Горацій (65—8 до н. е.), зокрема у оді «Римській державі», перекладеній М. Зеровим:

Вже нема на тобі паруса цілого,
Ні богів під кермом, сильних заступників,
Марно чванишся, ніби
Ти із кедра понтійського [...].

Клаузула виконувала роль ритмічного акценту, але в перекладі цього не зазначено, тобто віршовий рядок після цезури мав би такий вигляд: –∪∪––∪. До А. с., що складалася переважно з двох асклепіадових, одного ферекратичного та одного гліконічного віршових рядків, де третій рядок повторював перший півверс, а четвертий — другий півверс обох попередніх рядків, зверталися Ф.-Г. Клопшток, Л. К. Г. Гельті, Ф. Гельдерлін, А. Платен, С. Гермлін.

Асона́нс *(франц. assonanse: суголосся, від лат. assono: звучу до ладу)* — різновид звукопису, концентроване повторення голосних звуків у суміжних чи близько розташованих словах, переважно у віршовому рядку чи строфі, що витворює ефект милозвуччя (Оксана Лятуринська: *«Було червоне поле бою»*), що набуває іноді особливого значення у поєднанні з алітераціями: *«О панно Інно, панно Інно»* (П. Тичина). А. як засіб фоностилістики взаємодіє із системою ритмомелодики певної фрази або мовного періоду. У віршознавстві цей термін вживається також на означення неточної рими, побудованої на комплексному суголоссі наголошених голосних при певному нехтуванні приголосними, їх переміщенні, відсіканні або чергуванні:

Корови моляться до сонця,
що полум'яним сходить маком.
Струнка тополя тонша й тонша,
мов дерево ставало б птахом (Б.-І. Антонич).

У наведеній строфі поєднаний А. голосних *о* та *а*, що надає поетичному тексту подвійного семантичного навантаження, витворюючи враження заокругленого і поглибленого простору. Іноді А. застосовується і в прозових текстах для посилення емоційного враження. А. використовувався у французькій середньовічній поезії (кантилена, героїчний епос на зразок «Пісні про Роланда», шансони), в іспанській («Пісня про мого Сіда», романс), сягаючи аж до XX ст., як-от у «Циганському романсеро» Ф. Гарсіа Лорки чи в доробку Габріели Містраль. І. Качуровський наводить кілька прикладів з іспанської лірики, коли А. пов'язаний із окситонним, пароксительним, пропароксительним закінченням, зокрема зі свого еквіритмічного перекладу «Пісні вершника» Ф. Гарсіа Лорки:

Кордоба.
Єдина й далеко.

Коник чорний, місяць повний
І маслини в моїй торбі.
Хоч би й знав я ці дороги,
Та повік не буду в Кордобі.

І крізь простір, і крізь вітер,
Чорний вітер, червоний обрій.
Смерть на мене виглядає
Поміж вежами в Кордобі.

Ах, яка мандрівка довга!
Нумо, коню мій хоробрий!
Що як смерть мене спіткає
Перш, ніж досягну Кордоби?

Кордоба.
Єдина й далека.

Асоціати́вний монта́ж *(лат. associare: приєднувати і франц. montage, букв.: піднімання)* — різновид монтажу, одночасне компонування теле- чи кінокадрів задля виявлення внутрішніх зв'язків між ними, формування у глядачів внутрішнього цілісного уявлення, чого досягав, наприклад, О. Довженко у своїх кіноповістях.

Асоціа́ція *(лат. associo: приєдную)* — зв'язок між уявленнями, коли значення одного з них відсилає до іншого на підставі спільних ознак, зумовлюючи виникнення нових, несподіваних, свіжих семантичних утворень, здатних викликати ефект одивнення. Виникає або за подібністю (*вода — кров*), або за суміжністю в часі (*весна — квіти*), або за контрастом (*небо — земля*), або за причиново-наслідковим принципом (*дим — вогонь*). Будучи властивістю людської емпіричної практики, виявляючи закономірні зв'язки між психічними явищами та змістом свідомості у вигляді відчуттів, почуттів, уявлень, емоцій, думок, А. є джерелом творення тропів, стилістичних фігур — образної системи, яка набуває особливого енергетичного наповнення при поєднанні найвіддаленіших вражень. Аналізуючи у трактаті «Із секретів поетичної творчості» вірш «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка, І. Франко віднаходив тут «найлегші асоціації ідей, так що наша уява пливе від одного образу до другого легко, мов би той птах, що граціозними закрутами без помаху крил пливе у повітрі все нижче й нижче. В тій легкості і натуральності асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади сеї вірші». Важливого значення А. набуває у художніх системах бароко, романтизму, модернізму, авангардизму. А. іноді називають певні добровільні літературні (мистецькі) угруповання (Аспис, Аспанфут, АНУМ, АУП та ін.), в які письменники об'єднуються на підставі спільної художньої та літературно-критичної діяльності.

«Асоціа́ція 500» — творча група молодих письменників, які репрезентували літературне покоління 90-х XX ст. Заснована в 1993 випускниками факультету журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка (М. Розумний, С. Руденко, А. Кокотюха). Асоціація влаштовувала творчі вечори, за сприяння видавництва «Смолоскип» видала антології «Молоде вино» (1994), «Тексти» (1995), «Іменник», друкувала інформаційний бюлетень «Числівник п'ятсот», з 1997 організовувала щорічні фестивалі поезії «Молоде вино».

Асоціа́ція Комунку́льту (АсКК) — авангардистське угруповання, яке виникло у 1924 внаслідок об'єднання Аспанфуту з «Березолем», мало власний друкований орган «Гонг Комункульту» (вийшло лише одне число), на сторінках якого з'явилися твори Г. Шкурупія, М. Бажана, О. Слісаренка та ін. Центральне бюро цієї організації очолили М. Семенко, М. Яловий. Водночас діяла київська крайова АсКК (М. Стрільчук, М. Бажан та ін.). Угруповання охоплювало до 60 осіб, набувало ознак «масовизму», характерне для «Плуга». У 1925 пережило кризу, внаслідок якої частина представників (В. Яловий, О. Слісаренко

та ін.) перейшла до «Гарту». Інші, виступивши з «листом-декларацією» на сторінках газет «Більшовик» та «Пролетарська правда», започаткували групу «Жовтень» (1924).

Аспанфу́т — Асоціація панфутуристів, утворена в 1921 у Києві на основі літературного угруповання «Фламінго», «Ударної групи поетів-футуристів» та науково-мистецької групи «Комкосмос» за ініціативою М. Семенка (Г. Шкурупій, Юліан Шпол, О. Слісаренко, М. Терещенко, М. Ірчан, пізніше — М. Бажан, Ю. Яновський, А. Чужий та ін.), мала своє видавництво «Гольфштром». Панфутуристи друкувалися також у збірнику «Семафор у майбутнє», газеті «Катафалк искусств», «Жовтневому збірнику панфутуристів», тут же публікували свої епатаційні декларації. Виголошуючи гасло «Смерть мистецтву!», вони при запереченні ідей попередньої кверофутурної богеми вдавалися до профанування художньої дійсності на підставі настанови «Мистецтво — масам!». Галина Черниш у праці «Український футуризм і поезія Михайла Семенка» (1989) висловила припущення, що українські авангардисти цього спрямування переживали свій «пік». У квітні — травні 1924 А. переінакшено на Асоціацію Комункульту, хоч сутність Укрліфу не змінилася.

А́спис — київська Асоціація письменників (1923—24), до якої входили Людмила Старицька-Черняхівська, Наталя Романович-Ткаченко, М. Могилянський, М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович, Д. Загул, А. Атаманюк, Г. Косинка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Т. Осьмачка. Близьким до них був М. Івченко. Письменники не мали чіткої програми, свого статуту і членства, обстоювали принципи іманентного мистецтва, шанували талант, свободу творчості, протистояли філіям «Плуга» та «Гарту». Проте між ними не було одностайності, часто виникали полеміки. Зазвичай збиралися в бібліотеці ВУАН, організовували літературні вечірки, друкувалися у кооперативному двотижневику «Нова громада», в ілюстрованому журналі «Глобус». У 1924 А. розділився на два близькі літературні об'єднання — «неокласиків» та «Ланку» (з 1925 — МАРС).

Астеї́зм *(грец. asteismos: дотеп, жарт)* — різновид іронії як тропа, похвала у вигляді осуду (чи навпаки). Класичний приклад А. наявний у поемі «Кавказ» Т. Шевченка, присвяченій засудженню загарбницької війни царської Росії проти непокірних вільнолюбних горців:

Слава! Слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава!

Часто лайливі конотації мають антитетичне смислове навантаження, вживаються як вираження дружнього ставлення до когось (чогось): «*Твої кучері мені ще не надокучили й не надокучать. Я вже люблю тебе, як пес дідька*» (Є. Гуцало, «Позичений чоловік»). Іноді в аналогічних випадках А. виражає пом'якшений осуд, інтимні акценти, що спостерігаються у звертаннях батьків до дітей, чи панібратські слововживання (серед юнаків — *старий*). А. вживається у всіх літературних родах та жанрах, частіше до нього звертаються сатирики, рідше — гумористи.

Астери́ск *(грец. astēr: зірка)* — друкарський знак (*), який ставиться перед вірогідною чи реконструйованою словоформою, не засвідченою у давніх писемних пам'ятках (*veselje — весілля), або застосовується для позначення посилань, для відокремлення заголовка від підзаголовка.

Астрологі́чний міф *(грец. astron: зоря, лат. logos: слово, вчення, грец. mithos: слово, сказання)* — сукупність сюжетів та мотивів, об'єднаних у загальний метасюжет про залежність земного світу від астральної будови, поширений здавен у науково-магічній практиці. Відкристалізований у канонах язичницької культури Єгипту, Шумеру, Індії, Китаю, Трипілля, античної доби, А. м. позначився на фольклорі та письменстві, на мистецтві, кабалістиці, зумовив виникнення міфологічної школи, яка вивчає його проблематику, теорію архетипів, зокрема у юнгівському варіанті.

Астро́нім *(грец. astron: зоря і onyma: ім'я)* — різновид псевдоніма, замість вибраного імені та прізвища, утворений різними друкарськими знаками: (...), (***), (—), (+). Ним користувався І. Франко, обираючи форму або трьох зірочок, або плюса. Часто як А. застосовуються умовні позначення небесних тіл. Іноді вживаються цифри, до яких звертався О. Пушкін, підписуючись 1 — 7... 14, або 1 — 14... 16.

Астрофі́чний вірш *(грец. a: не і strophē: поворот, зміна)* — вірш, в якому відсутнє симетричне членування на строфи, рядки, що можуть бути як рівно-, так і різноскладовими, вільно переходять від двовірша у чотиривірш тощо; посилюється розмаїття інтонаційно-синтаксичних структур навіть у межах одного розміру, сприяючи увиразненню поетичного мовлення і в силабо-тонічній, і в тонічній системах віршування, у фігурних віршах: думи, «Сон», «Великий льох» Т. Шевченка, «Чого являєшся мені...» І. Франка, «Моє кохання» М. Семенка, «Плуг» П. Тичини, «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» М. Сарми-Соколовського тощо. Приклад римованого А. в. з доробку А. Кичинського:

Жила та була собі
баба Марина,
і якось літати надумалось їй.
Востаннє собаку з котом
помирила —
і стала зозулею
в казці моїй.
Сидить на калині
в зимовому лузі.
Летіла б у літо зелене —
так ні.
Кує, не змовкає на мерзлім галуззі.
Калині.
Собаці.
Коту.
І мені.

А. в. може бути неримованим, з вільним чергуванням клаузули. В античній літературі такими були епічні вірші (наприклад, поеми Гомера), на протиставлення ліричним у формі строф. Вже середньовічна поезія порушує ці вимоги. Так, «Пісня про Нібелунгів» мала строфи, а пізньолатинські поети зверталися до А. в.

Ателла́на *(лат. atellana)* — давньоримська народна комедія за назвою оського містечка Ателли (нині — Аверса), розташованого в Кампанії. Виникла під впливом грецької драми та буфонади, доповнена

дотепною імпровізацією, але не мала спільних ознак із сатирівською комедією. Спочатку розігрувалася після трагедії. Викликала жвавий інтерес драматургів, про що свідчать літературні обробки цієї народної п'єси, здійснені в I ст. до н. е. Помпонієм та Невієм (збереглися уривки); іноді пародіює паліату, як, наприклад, «Брати» Помпонія, в якій, очевидно, висміяна однойменна комедія Теренція. Дійові особи А. — маски, що характеризували певний театрально усталений тип: Макк — трикстер, джигун, завжди голений, з ослячими вухами, горбань; Буккон — товстун, ненажера, балакун, зображувався з рогами; Папп — дурнуватий дід, багатій, скнара, честолюбець; Доссен — чорноротий горбань, провінційний квазіфілософ, шарлатан, пройда. Події в А. розгорталися як у сільській, так і в міській місцевостях. Із середини I ст. до н. е. цей жанр поступово витискався на маргінеси сценічного мистецтва мімом, зазнавав переслідувань за доби Калігули. Збереглося до 120 незначних фрагментів А. Проте традиції А. виявилися живучими, відновилися в добу Ренесансу у вигляді commedia dell'arte, а дійові особи давньоримських комедій, зберігаючи характерні риси, постали під новими іменами — Пульчинелла, Брігелла, Панталоне, Доттора, з якими типологічно споріднені чеський Кашпарек, німецький Ганс Вурст, українські образи вертепу.

«Атене́й» *(грец. Athēnaion: храм Афіни, богині мудрості, мистецтва та ремесел)* — науково-літературний гурток, заснований Єлисеєм Плетенецьким на початку XVII ст. при Києво-Печерському монастирі, названий на честь давньогрецького храму богині мудрості Афіни. До «А.» входили перекладачі, поети, гравери, друкарі (Йов Борецький, Памво Беринда, Стефан Беринда, Тарасій Земка, Олександр Митура, Касіян Сакович, Лаврентій Зизаній, Йосип Кирилович, Філотей Кизаревич, Гавриїл Дорофієвич, афонський чернець Йосип та ін.). «А.» у Києво-Печерській друкарні видав «Часослов» та ін. підручники, першу поетичну збірку в Україні «Візерунокъ цнотъ превелебного у Бозі его господина пана отца Єлисея Плетенецкого, архімандрита Київського монастиря Печерского і проч.» (1618) Олександра Митури, «Антологіон» (1619), «Вірші на жалосний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного [...]» Касіяна Саковича, «Лексіконъ славенноросскій и именъ тлъкованіє» (1627) Памва Беринди, «Служебник» (1629), «Тріодіон [...]» (1631), «Служебник» Йова Борецького тощо. Після смерті Єлисея Плетенецького гуртком керували Захарія Плетенецький (з 1625) та Петро Могила (1628). За активної участі «А.» було засновано Київську братську школу (1615), очолену Йовом Борецьким, відновлено Київську митрополію (1620), відкрито завдяки Петру Могилі Лаврську школу (1631), реорганізовану з братською школою в Київську колегію (1632), на базі якої постала Києво-Могилянська академія.

«Атене́й» — назва різних російських періодичних видань, які виходили в різні роки; в них поряд із публікаціями російських письменників та критиків друкувалися також матеріали про Україну. Так, у літературно-науковому журналі класицистичного спрямування, що виходив у Москві двічі на місяць (1828—30), з'явилася стаття «Поема Пушкіна "Полтава" з історичного погляду» І. Максимовича. На сторінках літературно-критичного та історичного часопису (Москва, 1858—59) читачі знайомилися не лише з текстами І. Тургенєва, М. Салтикова-Щедріна, М. Чернишевського та ін., а й з рецензіями О. Афанасьєва-Чужбинського на російський переклад «Кримських сонетів» А. Міцкевича, С. Соловйова — на статтю «Богдан Хмельницький» М. Костомарова, М. Кояловича — на студії «Литовська церковна унія» І. Бабека та «Український ярмарок» І. Аксакова, відгуком на перший випуск «Покажчика джерел для вивчення малоросійського краю» О. Лазаревського. В історико-літературному збірнику (Ленінград, 1924—26) містилася рецензія О. Смирнова на дослідження «В майстерні художника слова» О. Білецького, стаття «До історії опублікування "Енеїди" Котляревського» Ю. Оксмана тощо.

«А́том се́рця. Украї́нська пое́зія пе́ршої полови́ни XX столі́ття» — збірник української лірики (К., 1992, 1993). Містить зразки поезій представників різних модерністських та авангардистських течій першої половини XX ст. — символістів, імпресіоністів, неоромантиків, революційних романтиків, неореалістів, футуристів, «неокласиків», сюрреалістів та ін., представників «Молодої музи», «Української хати», «Музагету», «Митуси», Аспису, ВАПЛІТЕ, «Празької школи» тощо — від О. Олеся чи М. Вороного до Б.-І. Антонича та С. Гординського. Упорядник, автор передмови та коментарів — Ю. Ковалів.

Атонува́ння *(лат. atonos: розслаблений)* — своєрідність метричного стопного вірша, в якому відбувається послаблення або втрата наголосу у слові, що має другорядну роль у реченні. Іноді А. може стосуватися односкладових слів, здебільшого віднесених до службових частин мови, що мають акцентну спільність із сусіднім словом: *«А хвилі на той бік ідуть та ревуть»* (Т. Шевченко).

Атра́кція *(лат. attractio: притягування)* — ненавмисне хаотичне застосування елементів (цитата, центон тощо) з різних текстів, різновид інтертекстуальності. У традиційному розумінні А. — специфічне емоційне ставлення однієї людини до іншої, що зумовлює дружбу, любов, формує комунікативне поле з високим рівнем взаєморозуміння. Найповніше А. виражена в еротичній ліриці.

Атрибу́ція *(лат. attribuo: надаю, постачаю)* — наукова проблема текстології, що полягає у з'ясуванні достовірності авторства певного твору, опублікованого анонімно чи підписаного псевдонімом, криптонімом, астронімом, на підставі документів (свідчення очевидців, дані графології, манера письма, лінгвостилістичні особливості мовлення, листування, щоденники тощо). Здійснюється шляхом типологічного зіставлення неавторизованого твору з авторизованим (або спеціально дібраним неавторизованим) задля віднаходження схожих та відмінних ознак, що підтверджували б чи спростовували гіпотезу про авторство письменника, літописця, переписувача, упорядника. Завдання А. полягає у виявленні автентичності досліджуваного твору, його автора, встановленні місця і часу його написання, аргументуванні з дотриманням принципів об'єктивного історизму достовірності тексту, щодо якого виникають певні сумніви чи підозри в містифікації, як-от твори Гомера, «Велесова книга», «Слово о полку Ігоревім», постаті В. Шекспіра, Марка Вовчка, М. Шолохова та ін., з

приводу яких з'являлося чимало провокативних тверджень Водночас А стосується й інших секторів літературознавства, коли на підставі логічних моделей випадає досліджувати певні характеристики студійованого феномену, що не були предметом аналітичних розвідок чи мають фрагментарний вигляд внаслідок неповної інформації, фігури умовчування, редакторського чи цензурного втручання Цей процес не зводиться до з'ясування лише причин, не обмежується одним (кількома) розкритим елементом, а поширюється на весь твір, доробок письменника, на літературну та конкретно-історичну ситуацію з внутрішніми колізіями, агонами, прихованими чи неприхованими інтересами Твори, ідентичність яких не доведена або сумнівна, друкуються у наукових публікаціях у розділі «Dubia» (лат dubitare сумніватися) До такого розділу віднесено «Вірші на Різдво Христове» та «В році тисяча шістсот дев'ять десять п'ятому» Івана Величковського (див Іван Величковський, «Твори», 1972), бо статус їх авторства не повністю підтверджено Окремим випадком є ететеза, тобто заперечення належності певних творів відповідному письменнику, котрі йому раніше приписувалися А використовується й у творчій практиці, коли літературний персонаж, здебільшого тлумачений як вічний образ (Мойсей, Дон Кіхот, Дон Жуан, Фауст й ін), або історичні особи постають домисленими у різних художніх версіях авторів, що інколи не збігаються І Мазепа в інтерпретації О Пушкіна, Т Шевченка, Дж Г Байрона, Ю Словацького, В Гюго, Ю Дарагана, Є Маланюка, Б Лепкого, В Сосюри та ін

Атрибути́вний ди́скурс (*англ attributive discourse*) — додаткова інформація, вживана переважно наприкінці речення для супроводу прямого дискурсу персонажа, уточнення мовленнєвого процесу та його особливостей, для характеристики героя *«—Неймеш мені віри! — сказав Гатило й з осудом подивився у вічі своєму побратимові»* (І Білик)

Аттикі́зм (*грец attikos аттичний*) — закорінений в аттичному діалекті риторичний стиль V—IV ст до н е (Сократ, Демосфен та ін), літературний напрям у давньогрецькому, зокрема елліністичному і почасти римському, письменстві, який розвинувся як пуристичне заперечення азіанізму, філоорієнталізм, обстоював культ класиків, збереження архаїчних мовних норм, вимагав артикуляційної простоти, мовного пуризму, засуджував тропеїчний дискурс, захоплення стилістичними фігурами А походить від назви Аттики, осереддям якої були Афіни, сформувався на аттичному діалекті Поступившись азіанізму в стилі, А зберіг свої позиції у мові, послідовно обстоював простоту і строгість висловлення Одним із перших його теоретиків вважається Кекулій, а також — Діоніс із Галікарнаса, який, аналізуючи стиль історика Фукідіда, ораторів Лізія, Ісократа, Демосфена, проголошував його зразковим Досвід А перейняли Гай Юлій Цезар, Марк Брут, Люцій Кальв, Цицерон А витворив риторичні зразки, які стали основою елліністичного красномовства Інтелектуальний агон між ним та азіанізмом виражав протистояння аполлонійства та діонісійства, що іноді поєднувалися у другій софістиці Публія, Елія, Арістіда або в «Метаморфозах» Апулея, постійно окреслювалися в історії письменства та культури (класицизм та бароко, реалізм та романтизм тощо)

Атти́чна комé́дія — давньогрецький драматичний жанр, який у гостросатиричній, дотепній формі висміював людські пороки Виник із фалічних пісень, згадуваних Арістотелем («Поетика»), із практик весняних Діонісій, в яких використовувалися фабули хорових інвектив ображених селян на адресу своїх кривдників, та на підставі народних комедійних балаганних сценок, про що йшлося в анонімному трактаті «Про комедію» Тогочасна критика розрізняла три періоди А к , сприйняті пізнішим європейським літературознавством давній (486—404 до н е , від Великих Діонісій до поразки Афін у Пелопоннеській війні), середній (404—336 або 323 до н е , тобто до початку походів Александра Македонського чи до року його смерті), новий (розквіт якого припадає на останню чверть IV — перші десятиліття III ст до н е) Давній А к , започаткований Хіонітом та Магнетом (тексти не збереглися), притаманна соціальна заангажованість політична сатира, гротескно-фантастичний сюжет (комедії Кратина, Герміппа, Арістофана, Евполіда, Кратета, Ферекрата, Телекліда, Лікія, Арістоніма, Фрініка, Левкона), середній — міфічна травестія, стереотипні маски вояка, гетери, кухаря тощо, у новій перевагу надавали сімейно-побутовим мотивам, зокрема темі збезчещеної дівчини та покинутих дітей (Менандр, Філемон, Аполлодор), яка вплинула на римську комедію (Плавт, Теренцій) Досвід А к плідно використовували драматурги В Шекспір, Мольєр, І Карпенко-Карий та ін

Атти́чна сіль — властивість мовлення аттикізму, яка полягає в дотриманні елегантної простоти, мовленнєвої невишуканості, філософської дотепності Стилістичний прийом А с постійно використовувався в аттичній комедії

Атхарваве́да — див **Ве́ди.**

Аугментати́в (*лат augmentativus, від augmentum нарощення*) — слово зі значенням збільшення, згрубілості (*вітрище, котяра, деревисько* тощо) *«"Я твій" — десь чують дідугани»* (П Тичина) Утворюється за допомогою епентези, тобто вставки суфікса (Л Глібов *«Аж суне Вовк — такий страшенний / та здоровенний»*), подвоєного префікса (О Різниченко *«Стоптала копитами татарва / Угіддя руські й діточок маленьких / Погуляла шабелька крива / По їхніх татах і по їхніх неньках»*) чи появи нового додаткового звука у складі слова (О Різниченко *«Сокира шугоне униз, / І череп, ніби диня, репне»*) тощо Літературний А живиться джерелами živонародної мови, коли дієслово поєднується з прислівником того ж кореня, утворюючи тавтологію (ридма ридати, лежма лежати), використовує семантичну стилістику міфів, Св Письма тощо *«Я цар царів, я, сонця син могутній, / Собі оцю гробницю збудував»* (Леся Українка) Спостерігається А і в сучасній поезії *«Добрий ранок, моя одинокосте / Холод холоду, тиша тиш»* (Ліна Костенко) Інколи його засобами конструюється ліричний сюжет

Стопа в стопу ступав за родом рід
Лопата за лопатою ступала
За морем скелями ішов за глодом глід,
За серцем серце йшло неперестало
(М Вінграновський)

Аудіовізуа́льний твір (*грец audio слухаю і лат. visualis зоровий*) — твір, що складається із низ-

ки взаємопов'язаних зорових та слухових образів. Застосовується не лише на телебаченні, а й у відомих здавен синкретичних ритуальних дійствах, обрядах, у сучасному експериментальному театрі Б. Брехта чи Леся Курбаса, геппенінгах тощо.

Ауззáге *(нім. Aussage — висловлення)* — за К. Гамбургером, одна з двох лінгвістичних підсистем, яка протиставляється фіктивній розповіді в третій особі за відсутності Я-оріго (*лат. origo — початок*). Складається з історичних, теоретичних, прагматичних тверджень, що стосуються реального чи хибного Я-оріго, оригінального Я та його суб'єктивності. Розмежування між А. та фіктивною розповіддю схоже на диференціацію дискурсу та історії (Е. Бенвеніст).

Áуктор *(лат. auctor — виконавець, творець)* — термін наратології, запроваджений у 1955 для означення аукторіальної оповідної ситуації та аукторіального читача (Л. Штанцель, «Типова оповідна ситуація в романі», 1955), близький до поняття абстрактного автора. Вживається з метою розмежування різних оповідних типів — аукторіальних (судження, оцінка, зауваження оповідача), акторіальних (сприйняття світу через свідомість персонажа), нейтрально наративних (позбавлених індивідуалізованого центру орієнтації) або способів презентації оповідного матеріалу з погляду того, що є для реципієнта основою організації тексту. А. — силове поле формування художньої інтерпретації світу власного кута зору. Розмежовується на два антитетичні різновиди наративу: роль чистого оповідача, незалежного від специфіки перебігу оповіді, та виконавця одночасно функції оповідача і персонажа у фіктивному часопросторі (гетеродієгетична та гомодієгетична оповідь). А. не передбачає умов, за якими має розгортатися оповідь: чи від першої особи, іноді асоційованої з персонажем, від якої А. відмежовується, як у новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового, витворюючи ілюзію його ототожнення з автором, чи від третьої — всевідної особи, як у трилогії «Ost» У. Самчука. Концепцію А. Штанцеля поглибили і розвинули Юлія Крістева, Ж. Женетт, Я. Ліктвелот.

Аукторіáльний нарати́вний тип *(англ. auctorial narrative type)* — див. **Нарати́вні ти́пи.**

АУ́П — Асоціація українських письменників, утворена 6—8 березня 1997, нараховує 167 письменників, має на меті подолання структурно-ідеологічної кризи української літератури. Її поява, на переконання представників АУП, зумовлена неспроможністю керівництва НСПУ реформувати концептуальні засади спілки письменників, невідповідні потребам нової конкретно-історичної художньої дійсності. АУП уникає прямої конфронтації з НСПУ, про що свідчить спільна Декларація про співпрацю. Основними у своїй програмі вони вважають критерії фаховості, відкритості світовим світоглядним та стильовим віянням, подолання посткомуністичного, постколоніального синдрому. Першим президентом цієї організації обрано Ю. Покальчука, потім — Т. Федюка (нині — І. Римарук). Функції віце-президентів виконують О. Кривенко, В. Моренець, С. Жадан. АУП має свій друкований орган — «Література-плюс» (нині виходить у складі журналу «Кур'єр Кривбасу»), співпрацює із видавництвами «Кальварія», «Лілея», мистецьким центром «Дзиґа» (Львів), Національним університетом «Києво-Могилянська академія».

Áуто, або **Áуту** *(ісп., порт. auto — дія)*, — одноактна драматична вистава релігійно-алегоричного, дидактичного змісту, що інтерпретувала мотиви Старого та Нового Завітів, поширена в Іспанії та Португалії з другої половини XIII ст. і відома до XVIII ст., заборонена за доби Просвітництва (1765). Спочатку виконувалася трьома-чотирма аматорами у костьолах та на майданах під час релігійних обрядів. У XVI ст. набула видовищного масштабу, близького до містерії, зокрема пов'язаної зі святом Божого Тіла, призначеної для широкої аудиторії. Іноді до А. додавалися елементи фарсу. А. складалася з трьох частин — пролóгу, інтермедії і головної частини, що стосувалися євхаристичних мотивів. До цього жанру зверталися Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, особливо П. Кальдерон де ла Барка («Великий театр світу», прибл. 1845), що написав 80 творів цього жанру і надав йому класичної форми сакраменталь, португалець Ж. Вісенте — автор «Пасторального кастильського ауто» (1502), «Ауто про святого Мартіна» (1504), «Ауто про ярмарок» (1527) тощо.

«Аушрá» *(лит. aušra — зоря)* — перша литовська політична та літературна газета (1883—86) за редакцією громадського діяча, фольклориста, публіциста Й. Басанавічюса («Із ставлення християнства до давньої литовської релігії та культури», «Природа в литовських піснях та казках», «Литовські примовки» тощо). Друкувалась у Східній Пруссії через заборону російською цензурою (1865) поширювати литовськомовну періодику. Видання висвітлювало проблеми національної ідентичності та самосвідомості, сприяло розвитку литовської літератури, вміщувало на своїх сторінках різножанрові твори Майроніса (псевдонім Мачюліса Йонаса), В. Кудирки, І. Мачіса-Кекштаса, порушувало питання теорії та історії літератури.

Афабуля́рність *(грец. a — не і лат. fabula — байка, розповідь)* — особливість художніх творів без фабули, поширених у добу модернізму, хоч з'являлися вони і в інші періоди історії літератури, ліричний вірш або вірш у прозі, де структури фабули виявляються зайвими, тому що йдеться про причиново не зумовлені аспекти художньої дійсності. Поширюється А. і на малу та велику епічні форми, притаманна, зокрема, картині «Біла пустеля» з роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. Іноді цей прийом ставав особливістю всього твору: «Романи Куліша» В. Петрова (Домонтовича), в якому циклізація самостійних п'яти новел-епізодів та мотивів здійснювалася за формальним паралелізмом, а не за фабулою. А. притаманна і роману «Вертеп» А. Любченка.

Афéкт *(лат. affectus — настрій, хвилювання, пристрасть)* — сильне, відносно короткочасне емоційне потрясіння, пов'язане з раптовою зміною важливих для індивіда життєвих обставин. А. супроводжується різкими рухами, збудженою, інколи незв'язною артикуляцією. Виникає як відповідь на подію, котра щойно відбулася, видається її завершенням. В основі А. вбачають внутрішній конфлікт, породжений загостреними суперечностями між потягами, поривами, бажаннями або опозиційністю вимог, що висуваються перед суб'єктом, та необхідністю виконати їх, що зумовлює критичну ситуацію. При цьому спостерігається звуження свідомості, увага поглинена обставинами, що зумовили душевне

потрясіння. Воно інколи буває настільки приголомшливим, що може завершитися амнезією. Домінуючи, А. гальмує несумісні з ним психічні процеси, зумовлює перший-ліпший, часто невідповідний спосіб розв'язання непереборної ситуації: заціпеніння, втечу, агресію тощо. Водночас у людській свідомості, підсвідомості залишаються афективні сліди, що відчутні при аналогічних ситуаціях або попереджують їх повторення. А. часто наявний у художніх творах, особливо у драмах, притаманний деяким жанрам, як-от інвектива. Деякі письменники (А. Рембо та ін.) намагалися спровокувати в собі стан сильного емоційного потрясіння, вбачаючи у ньому стимул для творчості, на чому наполягав засновник сюрреалізму А. Бретон.

Аферéза *(грец. apheresa: позбавлення)* — усунення певних звуків на початку слова (на відміну від апокопи) задля уникнення їх збігу в літературному і (частіше) усному мовленні. Вживається при дотриманні вимог віршової метроструктури. Яскравий приклад — поезія П. Тичини, який виріс на Чернігівщині, де особливо поширена А.:

Приїхало до матері да три сини,
три сини вояки, да не всі 'днакі,
що 'дин за бідних,
другий за багатих [...].

Принцип А. використовується у версифікаційній практиці, передусім у римуванні, а в поетиці бароко йому надавалося особливих переваг, що простежується у курйозних віршах Івана Величковського, які він називав «ехо»:

Что плачеш, Адаме: земного ли края?
— Рая.

Іноді А. розширює смислові, часто приховані можливості семантичного поля:

І я гукаю:– Су — ви — де!...
— ... ви де?
— Ви де?.. Ви де?.. — відгукується Сувид
(Ліна Костенко).

А. протилежна за значенням протезі, апокопі. У літературних творах також спостерігається чергування звуків *і* та *й*, *в* та *у*, *з* та *із (зі)* тощо, зумовлене евфонією української мови, а також у поезії — впливом віршового розміру: *«Непевний кроче мій, не йди»* (М. Вінграновський). І. Качуровський замість А. вживає термін «силефа».

Афіліáція *(англ. to affiliate: приєднувати, сполучатися)* — прагнення письменника бути в творчому колі однодумців, в осередді літературного процесу. Тенденції А. зростають при зануренні митця в художній потік, у стресову ситуацію, усуваючи відчуття самотності, відчуження, іноді породжуючи стан фрустрації.

Афíнська шкóла — напрям у грецькій літературі 30—70-х XIX ст., що об'єднував письменників (П. та А. Суцоси, А. Рангавіс, І. Тандалідіс, Г. Карасуцас, Д. Папаригопулос, А. Парасхос, С. Василіадіс), які писали архаїчною мовою (кафаревус) на противагу прихильникам іонійської школи — апологетам нової грецької мови (димотика). Інколи у творах її представників з'являлися мотиви песимізму, смерті, притаманні романтикам «світової скорботи». Прихильники А. ш. намагалися відродити колишню велич Греції, поширювали ідеї визволення її від турецького поневолення. А. ш. поновлена наприкінці XIX ст. завдяки групі молодших письменників на чолі з К. Паламасом.

Афíша *(франц. affiche)* — оголошення про певну подію, найчастіше у театральній справі, коли в А. стисло подається інформація про певний спектакль; у кінематографії — коли рекламується фільм. Застосовується і в письменстві як друковане оголошення про вечори, зустрічі, дискусії та ін.

Афíшка — форма підзаголовка, набрана дрібнішим шрифтом, ніж заголовок, призначена конкретизувати його, розкрити тему друкованої інформації, подана на меншу кількість колонок. А. називається також низка заголовків, заверстаних перед добіркою, інколи — в рамці, що подають дані про зміст конкретного видання або проблематику іншого видання.

Афóдос *(грец. aphodos: відхід у сторону)* — хор у давньогрецькій драмі, який виконував пісню після закінчення вистави.

Афори́зм *(лат. aphorismos: визначення)* — короткий влучний оригінальний вислів, узагальнена, глибока думка, виражена в лаконічній формі, інколи несподівано парадоксальній (Сократ: «*Я знаю, що я нічого не знаю*», Октавіан Август: «*Поспішай повільно*»). А. завжди містить більше значення, ніж передбачено формою, ніколи не аргументує, але впливає на свідомість неординарністю судження. Тому часто А. називають крилатими словами. Одним із його джерел вважається Св. Письмо. Так, обурення Івана із п'єси «Суєта» І. Карпенка-Карого (*«Сцена — це ж мій кумир, театр — священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнать і фарс, і оперетку: вони — позор іскуства, бо смак псують і тільки тішаться пороком!»*) має інтертекстуальну основу з Євангелія від Марка (11:15—17). Однак спочатку А. означав перелік симптомів та діагнозів недуг. Приписи салернської медичної школи відтворив лаконічним віршем Йоан де Медитано (1066). Цю традицію продовжив голландець Г. Боергаав (1709). Літературний А. як самостійний жанр виник із народних прислів'їв та приказок (*«Що посієш, те й пожнеш»*), але різниться від них наявністю авторства: *«У всякого своя доля і свій шлях широкий»* (Т. Шевченко). Іноді, як і апофегми, гноми, максими, сентенції, хрії, може об'єднуватися у тематичні цикли (києворуська «Пчола»), перемежовуватися з іншими жанрами на зразок епіграматичних А. німецького поета Ф. Логау (XVII ст.), пародійних — Козьми Пруткова, актуалізувати такі стилістичні фігури, як антитеза, гіпербола, синтаксичний паралелізм. Суголосся закінчень у його синтагмах (гомеолевта) асоціюється із римованою прозою, наближається до віршової конструкції, притаманне доробку німецького поета XVII ст. А. Сілезіуса чи українського поета періоду бароко Івана Величковського, словацько-угорського поета П. Беницького — автора «Словацьких віршів» та «Угорських віршів». Наукове обґрунтування поняття «А.» належить німецькому вченому Г. Бюхману («Крилаті слова», 1864). В Україні одним із перших зразків наукового аналізу А. вважаються дослідження чернівецьким філологом М. Гулею («Дидактична афористика давнього Єгипту», 1941) єгипетських «Повчань Кагенії» або «Повчань фараона Гераклеопольського» (2980—2900 до н. е.). Відомі також

А. шумерського «Повчання Шуруппака», месопотамського «Повчання Ахікара», китайського «Іцзін», буддійської «Дгаммападі», Гіппократа, Солона, Сенеки, Лао-цзи, Конфуція, текстів Св. Письма, Дж. Боккаччо, М. де Сервантеса, Григорія Сковороди та ін. Добре відомий А. був і в києворуську добу («Моління Данила Заточеника», XII ст.). Особливо поширився цей жанр у добу Ренесансу, набув під назвою максими смислової витонченості і глибокої філософічності в епоху класицизму та бароко (Б. Паскаль, М. Монтень, Ф. де Ларошфуко та ін.). Чимало влучних висловів українських письменників, де використано різні стилістичні фігури, парадокси, метафори тощо, перетворюються на крилаті слова, вживаються як А.:

Любов к отчизні де героїть,
Там сила вража не устоїть
(І. Котляревський).

В своїй хаті своя правда (Т. Шевченко).

Тиша — це мова, якою говорить до людини Бог
(Б.-І. Антонич).

Захочеш — і будеш. В людині, затям,
Лежить невідгадана сила (О. Ольжич).

А́ХЧУ (Асоціа́ція худо́жників черво́ної України) — утворена за зразком Асоціації художників революційної Росії мистецька організація України (Київ, 1923), що вважала своєю метою об'єднання художників, які мали б «реалістично» змальовувати «революційну дійсність». До її складу входили Ф. Кричевський, І. Їжакевич, Г. Світлицький, М. Жук, Ю. Михайлов та ін., відомі також як ілюстратори художніх книг, театральні художники-декоратори.

Ацентри́зм *(грец. а: не і лат. centrum: осереддя)* — див.: **Децентра́ція.**

Аше́льська культу́ра — археологічна культура раннього палеоліту, єднальна ланка між попередньою шельською культурою та наступною мустьєрською, походить від назви Сете-Ашель, околиці північнофранцузького міста Ам'єна. Була поширена в Південній Європі, Африці, Азії, а також на території України: на Закарпатті (Королеве, Рокосів), Житомирщині (Житомирська стоянка), Поділлі (Лука-Врублівецька).

«А́шма» — епічний твір народу сані з китайської провінції Юньнань, записаний у 1953—54. Пам'ятка словесності присвячена трагічній долі Ашми, викраденої сином багатія Жебубали і порятованої її братом (за іншою версією — нареченим) Ахеєм. На шляху додому лихі сили наздоганяють утікачів. Дівчина гине, перетворившись на луну. За твором написана музична драма.

Ашу́г, або **Аши́к** *(тюрк. ašyk: закоханий),* — народний поет-співець у народів Кавказу та Туреччини, виконавець-імпровізатор своїх синкретичних ліро-епічних пісень, перейнятих мотивами любові до коханої та Всевишнього, під акомпанемент саза, тара або каманчі, який часто виступав у ролі дастанчі, іноді використовував театральні прийоми. Назва поширилась у XVI—XVII ст. Попередниками А. були азербайджанські озани, вірменські гусани. А., як і барди, мейстерзингери, кобзарі, утворювали цехові корпорації, започатковували свою творчість від напівлегендарних Ґьор-огли та Гарібе. Класиками цієї поезії у вірменській літературі були Гурбані, Дживані, Шерам (псевдонім Грегора Тальяна), Нагаш Овнатан, Міскин Бурджі, в азербайджанській — Сари Ашуг, Аббас Туфарганли, Хаста Гасим, Дільгам Валех, Бозалганли, Ашуг Алексер (повне ім'я: Алексер Алімамед-огли) та ін. Найдовершеніші зразки мистецтва А. пов'язані з поезією Саят-Нови (псевдонім Арутюна Саядяна), який писав вірменською, грузинською, азербайджанською мовами.

Ая́т (араб.) — найменший уривок коранічного тексту, вірш. Окремі А. використовуються в оформленні мечетей, інтер'єрів, офіційних установ у мусульманських країнах, у них вбачається магічний зміст.

Б

Бага́та ри́ма — рима, яка характеризується якомога більшою кількістю суголось у словах, що належать переважно до різних граматичних категорій:

Козацький вітер вишмагає душу,
і я у вічність ледве *добреду*.
Яким вогнем спокутувати мушу
хронічну українську *доброту*? (Ліна Костенко)

Багатство рими засвідчує її музичну якість, фіксується також наявністю виразно наголошених складів та опорних приголосних, розкриваючи риму будь-якої форми: окситонної, парокситонної, дактилічної чи гіпердактилічної. Б. р. набуває оригінальності і тоді, коли римуються українські слова з іноземними (а також стилістично нейтральні з архаїзмами, діалектизмами, жаргонізмами тощо):

Підійміть повіки
Вія — малороса!
Маски і музики...
Via Dolorosa (І. Римарук).

Б. р. наявна і при римуванні окремого слова з кількома співзвучними словами:

Вже навіть серце
скіфською бабою *скаменючилось.*
Прокляніть, бабцю,
як перед вашою пам'яттю
завиню чимось
(М. Тимчак).

Б. р. протиставляється бідній римі.

Бага́ті — див.: **Бугти́й.**

Багатове́рсові стро́фи — складні строфи, за винятком п'яти-, шести-, семиверсових утворень, побудовані з кількох простих строф. Так, октава містить секстину та дистих. Такі віршові форми вперше запровадили провансальські трубадури, увиразнюючи специфіку інтонування поетичного мовлення.

Багатоголо́сся, або **Поліло́г** *(грец. poly: багато і logos: слово),* — розмова, в якій водночас бере участь багато співбесідників. Б. позначає художньо-

стилістичний прийом, використовуваний у різних літературних жанрах, передусім у прозових та драматичних, насичений репліками, вигуками, зауваженнями Вони подані у творі без вказівки на персонажа Інколи трапляються твори, що складаються повністю із Б, наприклад новела «У неділю рано» В Портяка, присвячена трагічним подіям УПА Інколи Б вживається і в ліриці, посилюючи її експресивні зображально-виражальні можливості

— Я друг народу! — Навіть у Спінози,
Сторінка сорок сьома, унизу
Примітка третя — Хвильоний наш колега,
Мені здається — Я беру життя,
Я п'ю його із чаші золотої
— Антоне! Просто п'єш денатурат,
Та ще й не з чаші, а — Страшенно впали
Радянські гроші — Ще в Едгара По
Музика віршу — Жорж! Який нахаба!
Узавтра в п'ять Ні Ні — Ах, ці жиди!
— Аліно Карлівно! Я хтів купить
Для Люсі поні [ ] (М Рильський)

Інколи Б вказує на рівноправність партій багатьох персонажів, поміж якими може приглушуватися голос автора, розглядається як синонім поліфонії, що означає збалансоване звучання як голосів, належних різним героям твору, так і складників його структури чи контрапункту — ефекту, що виникає з різних голосів, породжуючи новоякісне явище

Багатозна́чність — див **Полісемі́я.**

Багатосполучнико́вість, або **Полісиндето́н** *(грец polysyndeton),* — фігура поетичного мовлення, для якої характерне повторення однакових сполучників між однорідними членами речення або предикативними частинами складносурядного речення задля поглиблення ліричної виразності чи медитативності, посилення експресії Поширена у фольклорі *«Прошу, сестро, до хати, / Та й будемо частувати / І наїстись, і напитись, / і на нас подивитись»* Цікавим прикладом Б є вишуканий сонет Б -І Антонича «І» в анафоричній та епіфоричній позиції (симплока), що називається двоголовнем

І вітер, що жене на руннім полі,
І дощ, що жне руді хмар руна в млі,
І золотий усміх зір на синім тлі,
І долі спів пшеничної в стодолі
І виноград, і водоспад удолі,
І сад, і дзвінкодзвонні солов'ї,
І їх пісні, немов фонема «і»,
І гай, і водограй, і край на волі
І сон на сіні й сонні лісу тіні,
І смерк в руїні, і казки в країні,
І чалі коні, й чвал баский по степі
І грунь, і рунь, і завтра у вертепі,
І гарний світ удень і серед ночі,
І найгарніший, як лиш замкнеш очі

Б як засіб градації використовується також у прозових творах, надаючи їм напруженого експресивного колориту, як, наприклад, у новелі «Подвійне коло» з роману «Вершники» Ю Яновського *«Лютували шаблі, і коні бігали без вершників, і Половці не впізнавали один одного, а з неба палило сонце, а ґелґання бійців нагадувало ярмарок, а пил уставав, як за чередою»*

Багатотира́жка — друковане періодичне видання на підприємствах, у навчальних закладах, окремих установах, створюване за активної участі працівників цих установ, фахівців редакцій, журналістів, творчої інтелігенції Часто є продовженням стіннівок, що переходять до тиражування

«Бага́ття: Украї́нський альмана́х» — літературно-художній альманах (Одеса, 1905), упорядкований та виданий І Липою Містив твори письменників Наддніпрянщини, Галичини та Буковини І Франка, Б Лепкого, О Луцького, Марії Колцуняк, М Вороного, О Олеся, М Чернявського, Дніпрової Чайки, Ольги Кобилянської, О Маковея, Є Мандичевського, Панаса Мирного, Степана П'ятка (псевдонім С Ковалів), Любові Яновської, Г Хоткевича, Наталки Полтавки, О Плюща та ін Видання засвідчувало здобутки поезії та малої прози на межі XIX—XX ст Деякі опубліковані тексти були передруками з різних періодичних видань, інші — з'явилися вперше Альманах зазнав цензурного втручання, тому окремі твори підпали під заборону («Марш Сагайдачного» М Чернявського, вірш «Леандро» Б Грінченка тощо) або надруковані з цензурними купюрами, а також на вимогу цензури, в російській транскрипції

Багши́, або **Бахси́,** — туркменські, узбецькі, уйгурські народні співаки, музики, поети, які супроводжують свій спів грою на дутарі або сазі, виконавці дастанів (дестанів), частина яких оповідається, частина — виспівується

Ба́єчка — різновид байки, невеличкий, здебільшого віршований гумористичний чи сатиричний твір, в якому наративна частина збігається з мораллю Жанр започаткований Л Боровиковським (1809—89) У його збірці «Байки й прибаютки» переважали гумористичні мініатюри, бо автор вважав, що байка належить передусім до викривальної літератури

Голодний у степу знайшов мішок з шагами
Узяв і кинув геть «Я думав — з сухарями!»

Повноцінному розвитку Б зашкодило упередження, ніби вона — несерйозна, не варта уваги письменника Таке уявлення спростували М Годованець, П Глазовий, П Сліпчук, П Ключина та ін У новітній українській літературі набули поширення Б -притчі, Б -фейлетони, Б -епіграми, Б -жарти, Б -агітки, які мали статус крилатого вислову, афоризму Приклади Б з доробку М Білокопитова

ДІРКА
Я всім потрібна скрізь і всюди,
Без мене й Бублика не буде!

ПІДКОВА ЩАСТЯ
Траплялось, що її набито
На вже відкинуте копито

Жанр постійно оновлюється, виявляє свої внутрішні, невикористані можливості Свідчення цьому — мінібайки М Петренка

СИР, СВОБОДА і СЛОВА
— Кар, кар! — безмежно рада
Ворона гонорова
Що, впав сир?
Хай пада!
Зате — свобода слова

ШКОДУЮЧИ ПЕГАСА
Писалось читачам на втіху —
Чому ж Пегас помер від сміху?

Базилі́ко́н *(від грец Basilios logos царська мова)* — жанровий різновид ораторства з пафосом, гі-

перболами, вишуканий панегірик (ода) певному державцю Зразком Б була урочиста промова на честь імператора Траяна (98—117) грека Хризостома та римлянина Плінія Молодшого

«Базмаве́п» — вірменознавчий часопис, що видавався в 1843—1962 вірменською католицькою конгрегацією венеційських мгітаристів Зазвичай у ньому публікувалися праці відомих вірменознавців Г Алішана, Б Саргсяна, Г Ачаряна та ін, твори письменників Г Алішана, Д Варужана, пам'ятки давньої вірменської літератури тощо Водночас на сторінках журналу поряд з перекладами творів Данте Аліг'єрі, Т Тассо, Дж Мільтона, Й-В Гете, О Пушкіна та ін друкувалися переклади поезій Т Шевченка

Базо́ш *(франц Basoche, від грец basilikē царський дім, палац)* — засноване в 1302 за дозволом короля Філіппа IV Вродливого товариство французьких правників, яке влаштовувало щорічні театральні вистави (містерії, мораліте, фарси, соті), пересипані інвективами, грубуватим просторіччям, та інсценізовані пародії на судові процеси на зразок бурлеску Іноді об'єднувалося із Безтурботними хлопцями чи Братством Страстей Господніх У 1538 зазнало королівської цензури за випади проти короля, а в 1540 було заборонене, хоч окремі групи товариства активно діяли до 1582 в Тулузі, Бордо, Гренoблі, проіснували до 1790

«Ба́йбарс» — арабський рицарський роман, відомий за кількома рукописами XIII ст, хоч був написаний раніше на єгипетському діалекті Складається з 50-ти частин, вперше опублікований у Каїрі (1908—09) Популярний в арабському читацькому світі Твір оповідає про четвертого султана мамлюцької династії, полководця аз-Захіра Сейф-ад-діна ас-Саліхі Бейбарса (XIII ст), який намагався відновити халіфат у Єгипті У романі зображено юність головного персонажа, проведену в Дамаску, перебування героя у Єгипті, боротьбу за прихильність султана Салила Айюба, по смерті якого Бейбарс сприяв інтронізації його сина, пригоди у Сирії та ін

Ба́йка *(англ, франц fable, нім Fabel, від лат fabula, рос басня)* — коротке, переважно віршоване, алегоричне оповідання, в якому закладено дидактичний зміст, різновид ліро-епічного жанру, де драматизм та поетичність наративу витворюють особливу естетичну якість, яка не залежить від морального висновку О Потебня вважав Б «вічним» жанром, виявом єдності поезії та прози Коротку Б інколи називають «апологом» Має дві архітектонічні частини близьку до казки, новели чи анекдота оповідну та відповідне сентенції афористичне повчання (мораль, у Григорія Сковороди — сила), що розташоване переважно наприкінці, інколи вживається на початку твору Такою структурною двочленністю Б відрізняється від притчі, яка існує лише у контексті Вчинки персонажів Б — звірів, птахів, риб, рослин, предметів неживої природи та її явищ — розкривають та висміюють людські вади, громадські зловживання, висвітлюють шкоду від порушень етичних принципів Б репрезентує типологічні маски відповідних, відносно сталих морально-психологічних та соціальних характеристик (лев — силу, вовк — жорстокість, лис — хитрість, заєць — боягузтво, сова — розум, ворона — недорікуватість, щука — хижацтво, хмара — непостійність тощо) За фабульною основою жанр буває переважно мандрівним, здатним розгортатися в інтертекстуальному просторі, іноді — авторським Засновником літературної Б вважається легендарний еллін Езоп (VI—V ст до н е), який спирався на традиції усної словесності Малої Азії (Фрігії), досвід Гесіода, Архілоха, Стесіхора, застосовував прозовий варіант нарації з відповідною мораллю

Хлібороб узимку знайшов задубілу від холоду Змію і, пожалівши її, поклав за пазуху Змія відігрілася, прийшла до пам'яті і вкусила свого благодійника Хлібороб, умираючи, сказав «Страждаю по заслузі, бо пригрів гадину» Негідники не змінюють своєї вдачі навіть і тоді, коли їм роблять найбільше добро

Езопу приписують до 400 текстів («Дельфін і Пічкур», «Кіфаред», «Сурмач», «Галка і круки», «Яблуня і Терен», «Рибалка», «Вовки і вівці», «Лев, Осел і Лисиця», «Гуси і Журавлі», «Дрізд», «Заєць і Черепаха», «Лев і Миша», «Лисиця і Мавпа», «Купівля Осла» та ін), пізніше зібрані у збірку «Езопові байки» адаптовані давньогрецьким поетом Бабрієм (II ст н е) до віршових хоріямбів Іменем Езопа називають прихований підтекст художнього твору (езопівська мова) Традицію байкаря продовжив римлянин Федр (I ст н е) — автор п'яти книжок (збереглося лише 150 текстів), акцентуючи у своїх текстах не на оповідній фабулі, а на дидактичній сентенції У творах він застосовував ямбічний віршовий метр Зверталися до цього жанру Горацій, Авіан Крім античних джерел, Б зазнала впливу індійської, впорядкованої брахманом Вішну-Сарманом «Панчатантри» («П'ять книг», III—IV ст н е), відомої в арабській («Калила і Дімна») та грецькій («Стефаніт та Іхнілат») редакціях, збірника повчань «Гітопадеша», використовувала досвід арабського мудреця Локмана, живилася фольклорними мотивами Б була улюбленим жанром за доби середньовіччя (латиномовні переробки творів Езопа, X ст, «Ромулус» Одо Шерінгтонського, XI ст, «Ромулус» Марії Французької, прибл 1200, повчальні твори Іоанна Капуйського XIII ст тощо) та Ренесансу (Л да Вінчі, М Лютер, С Брант, Ф Рабле та ін) Її реформатором став французький просвітник Ж де Лафонтен (1621—95), який не лише оновив її умовно-алегоричні колізії, а й надав їй вигляду напруженої дотепно-елегантної, іронічної новели зі стислою фабулою використав нерівноскладові ямбічні верси римованого вірша Натомість Г-Е Лессінг заперечуючи ліризацію Б, звертався до епіграматичного ним же теоретично обґрунтованого дискурсу, майже не вдавався, як і Федр, до епічних елементів Б була популярна в Англії (Дж Гей, Е Мур), Німеччині (Й-Х Готшед, Х Геллерт), Польщі (К Немирич, І Красицький, С Трембецький, А Міцкевич, А Фредро, Я Леманський), Росії (Д Кантемір, В Тредіаковський, О Сумароков, І Хемніцер, М Херасков, І Дмитрієв), де неперевершеним зразком Б були твори І Крилова, в Болгарії (П Славейков), Чехії (А Й Пухмаєр) та ін В українській літературі цей жанр розвинувся у фольклорній практиці, застосовувався в ораторсько-повчальній прозі Іоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського, був обґрунтований у поетиках Феофана Прокоповича, Митрофана Довгалевського, Тимофія Колісниченка, Григорія Кониського, апробований у «Байках харківських» Григорія Сковороди У XIX ст байкарі П Гулак-Арте-

мовський, П. Білецький-Носенко, Л. Боровиковський, Є. Гребінка та ін. спиралися на традицію Ж. де Лафонтена, І. Красицького, І. Крилова. З творчістю Л. Глібова пов'язують розквіт Б., що зазнала ліризації та художньої персоніфікації. Так, у «Мальованому Стовпі» автор відійшов від інтертекстуальної традиції, вдався до авторського сюжетотворення:

Обридла дневі суєта людськая,
Спустився він спочити в темноті,
І нічка тихая, мов чарівниця злая,
Прибралася у зорі золоті.
Широкий шлях замовк; ні пішки, ні на возі
Ніхто його не турбував;
Заснули верби на облозі,
І вітер задрімав.
Що ж то таке між вербами біліє?
То Стовп мальований стоїть,
Стоїть і журиться, і серце кам'яніє,
І сумно він у степ глядить.
Чи світ не той, чи доля відцуралась?
Все глухо там, нічого не чутно́.
Десь над болотцем чайка обізвалась,
Як обзивалася колись давно...
Згадалася йому щаслива година,
Як був він деревом, шумів і зеленів,
Як усміхалася червоная калина
І степ широкий серце веселив...
І причувається — десь пісня за горою
Лунає: «Ой, гук, мамо, гук!..»
І сльози капають холодною росою...
Кругом його гуде безсонний жук.

На сей раз вибачайте, люде!
Се баєчка не вам;
Нехай вона на спомин буде
Мальованим Стовпам.

До Б. зверталися П. Свєнціцький, Ю. Федькович, Олена Пчілка, Б. Грінченко, І. Франко, В. Самійленко, а в XX ст. — С. Пилипенко, В. Ярошенко, М. Годованець, С. Воскрекасенко, С. Олійник, П. Ключина, А. Косматенко, П. Сліпчук, П. Глазовий та ін. Крім літературних джерел, вони користувалися також народними, зібраними І. Рудченком, В. Шухевичем, В. Гнатюком та ін. Для доробку Ф. Кривіна, В. Чемериса, В. Підмайстровича характерне використання синкретичних різновидів Б.: Б.-памфлет, Б.-пародія, Б.-приказка. Відомі антологічні видання «Українська дожовтнева байка» (К., 1966), «Українська радянська байка» (К., 1966), «Байки зарубіжних байкарів у переспівах та перекладах М. Годованця» (К., 1973). Теорію жанру розробив Г.-Е. Лессінг («Про байку»), який розглядав моральний постулат зведеним до окремого випадку. Її поглибив О. Потебня («З лекції по теорії словесності»), вважаючи Б. «одним із способів пізнання життєвих стосунків, характеру людини».

Байківни́ця — збірка байок одного автора. Термін набув поширення в українській літературі завдяки С. Пилипенку, який опублікував свою першу книжку під такою назвою (1922). Може вживатися також у значенні антології Б. .

Ба́йковий вірш — різностопний ямб, часто вживаний у байках:

Хваливсь коров'яку, надувшися, будяк,
Що на троянду він походить колючками.
А коров'як
Сказав чванькові так:
Не колючками будь похожий, а квітками
(Л. Боровиковський).

Див.: **Вільний вірш, Неврегульо́ваний вірш.**

Ба́йле *(ісп. baile: танець, танцювальний вечір, бал)* — невелика за обсягом, побудована на співі інтермедія в іспанському театрі XVI—XVIII ст., дійовими особами якої були студенти, жебраки, шукачі пригод, авантюрники та ін.

Байроні́зм *(від прізвища англійського поета Дж. Г. Байрона, 1788—1824)* — ідейно-естетична концепція мистецького бунту та «світової скорботи», характерна для європейського романтизму XIX ст. Б. був зумовлений легендаризуванням неординарної долі Дж. Г. Байрона, зокрема його участі (1819—24) у боротьбі греків проти турецьких завойовників, використанням особливостей його поезії («Мандри Чайлд Гарольда», «Беппо», «Мазепа», «Дон Жуан», «Гяур» тощо), прямих запозичень та свідомих ремінісценцій. Б. викристалізувався як стиль епохи, моделював яскраву індивідуальність, креативність мислення особистості, спонукав повставати проти байдужості, нудьги громадського життя та моральних обмежень, боротися за права знедолених. Б. водночас позначав нещасливу особистість, нездатну перетворити мрію на дійсність, схильну до конфліктів з інертним оточенням або до революціоністських спалахів, пошуків самотності, що переростали у мотиви «світової скорботи», перемежовані з крайнім індивідуалізмом і титанізмом (творчість Дж. Мільтона, діонісійство «Бурі і натиску», ідеї руссоїзму та вольтер'янства). Тенденція Б. збагатила літературу новими жанрами (поетична повість, сатирично-політична поема, філософічна драма тощо), апробованими Дж. Г. Байроном, для творів якого були характерні композиційна цілісність, розмаїття зображально-виражальних засобів, використання екзотичних та історичних мотивів, іронічне дистанціювання від змальовуваної дійсності та неординарність його художнього світу. Б. відчутний у ліриці Т. Карлейля, Б. Дізраелі, згодом лорда Біконсфілда, який зобразив Дж. Г. Байрона у романі «Венеція»; у творчості схильного до «релігії краси» Дж. Рескіна; був суголосним творчості Ф.-Р. де Шатобріана, (спільне у творах «Мандри Чайлд Гарольда» та «Рене»). Тимчасово перебуваючи під впливом Б., А. Ламартін написав п'яту пісню «Чайлд Гарольда», перейняту оптимістичним настроєм. Демонічний Б. із мотивом безнадійної самотності властивий ліриці А. В. де Віньї. Б. впливав і на А. де Мюссе, для творів якого характерні меланхолія, розчарування, невдоволення собою та довкіллям, на Н. Ленау, перейнятого настроями «світової скорботи». Й.-В. Гете вважав Дж. Г. Байрона найбільшим поетом XIX ст., обрав його за прототип геніального юнака-ідеаліста Евфоріона, змальованого у другій частині «Фауста». Б. властивий творчості представників італійської національно-визвольної боротьби проти австрійської агресії У. Фосколо, С. Пелліко, В. Монті, Дж. Мадзіні, Дж. Леопарді, перейнятих ідеалами свободи, а також В. Гюго («Східні мотиви», «Ернані», «Рюї-Блаз»), Стендаля («Червоне і чорне»), А. де Мюссе («Намуна», «Сповідь сина століття»), Ф. Д. Гверацці, Ш. Петефі, А. Мальчевського («Марія»), А. Міцкевича («Кримські сонети»,

«Конрад Валенрод», «Дзяди»), З Красинського («Небожественна Комедія», «Іридіона»), Ю Словацького («Гуго», «Змій», «Чернець», «Араб», «Ламбро», «Беньовський», «Мазепа», «Марія Стюард» тощо), К Рилєєва («Войнаровський»), Є Баратинського («Остання смерть»), М Лермонтова («Мцирі», «Демон», «Ізмаїл-бей», «Герой нашого часу»), частково О Пушкіна («Будиночок у Коломні», «Граф Нулін», «Кавказький бранець», «Бахчисарайський фонтан», «Цигани», вірші «Постань, о Греціє, повстань », «Кинджал»), Г Гейне («Німеччина Зимова казка», «Вальтасар», «Сутінки богів»), Г Гервега («Вірші живої людини»), Ф Фрайліґрата, Н Ленау, Х Еспоседі, М Емінеску та ін Основні ознаки Б — тираноборство, волелюбність, бунтарство, демонізм, абсолютизоване заперечення недосконалої дійсності — втілені в образах Чайлд Гарольда, Дон Жуана, пушкінського Євгенія Онєгіна, лермонтових Печоріна та Демона, міцкевичевого Конрада Валенрода, стендалівського Жюльєна Сореля, гейнівського Вальтасара, бандуристів А Метлинського тощо В українському письменстві Б позначився на творчості Є Гребінки («Човен», «Украинский бард», «Моя месть»), представників Харківської школи романтиків («Море» І Срезневського, «Волох», «Палій», «Козак», «Бандурист» Л Боровиковського, «Співець Митуса» М Костомарова, «Небо» М Петренка, «Козак і гулянка» О Корсуна та ін), згодом — В Забіли, О Афанасьєва-Чужбинського, П Куліша У творчості Т Шевченка, який, будучи добре ознайомленим з поезією Дж Г Байрона, називав його «крупним» і «знаменитим» («Прогулка с удовольствием и не без морали»), наявні спільні для обох митців мотиви прометеїзму («Прометей» Дж Г Байрона і «Кавказ» Т Шевченка), богоборчі настрої («Каїн» Дж Г Байрона і «Гімн черничий» Т Шевченка), але авторові «Кобзаря» не властивий егоцентризм, нігілізм, світовий сум («байронический туман», як сказано у поемі «Тризна») Елементи Б притаманні творчості І Франка («Смерть Каїна»), Лесі Українки («Одержима», «Оргія»), Г Чупринки («Лицарь-Сам»), В Сосюри («Махно», «Мазепа», «Каїн»), І Драча («Ніж у сонці»), М Вінграновського («Демон», «Ніч Івана Богуна», «Наливайко») та ін

Ба́кхій *(грец bakcheio вакхічний)* — в античній метриці — стопа на п'ять мор, що складається з короткого та двох довгих складів (∪— —) Довгі склади могли замінюватися двома короткими У грецькій та римській поезії Б найчастіше вживався у формі тетраметра (чотиристопника), рідше — гекзаметра (шестистопника) В українському перекладі умовно передається амфібрахієм із надсхемним наголосом на третьому складі та анапестом із надсхемним наголосом на другому складі Див **Анти́чне віршува́ння.**

Балаба́нів гурто́к — гурток українських культурно-освітніх діячів першої половини XVII ст, залучених Гедеоном Балабаном, який у 1581 викупив друкарню Івана Федорова (Федоровича), до редакційно-видавничої діяльності, що розгорнулася у Стрятині (біля Рогатина) та Крилосі (біля Галича) Б г об'єднував ігумена Ісайю, Федора (небіж Г Балабана), Федора Касіяновича (Касіанді), який разом із В Гребеневичем здійснював редакторську роботу, «справщика» (коректора) Веніаміна, а також Памва Беринду (присвятив Гедеону Балабану вірш «На старожитный клейнот их милостей панов Балабанов», опублікований у «Лексіконі словенороссском»), Гаврила Дорофієвича, Тарасія Земку Вони продовжували справу Острозького гуртка (друга половина XVI ст), підняли книговидавничу справу в Україні, зорієнтовану на грецькі першоджерела, на якісно вищий рівень (введення до тексту сюжетних гравюр-ілюстрацій тощо) Завдяки їм було опубліковано крилоське Учительне євангеліє (1606), стрятинські Служебник (1604), Требник (1606) Після смерті Гедеона Балабана на початку XVII ст більшість представників Б г започаткували науково-літературний гурток «Атеней»

Балага́н *(перс bālāhāna верхня кімната)* — тимчасовий дерев'яний театр, аналогічний французьким театрам на зразок Орлеанської зали для гри в м'яч, призначений для інсценізацій творів сміхової культури, який розташовували поблизу ринкових площ під час Великодня, ярмарків Був поширений в Україні та Росії у XVIII—XIX ст У репертуарі Б, що зазнавав впливу італійської commedia dell'arte, українського вертепу, білоруської батлєйки, переважали арлекінади, інтермедії, блазнювання, пантоміми, феєрії з танцями тощо Будівля Б була розташована у три лінії на першій відбувалися великі театралізовані вистави з використанням трикстерських прийомів, на двох інших — менші, в яких виконувалися інсценівки перекладних романів, виступи «балаганних дідів», Петрушки, циркові номери тощо Б поступово витіснялися аматорськими та професійними трупами, їх традиція позначилася на фаховій драматургії, зокрема завдяки Б Леману, використовувалась у драмі «Монопольник» П Плавильщикова, трагікомедії «Тріумф» І Крилова, «Одруження» М Гоголя, «Плоди освіти» Л Толстого, у водевілях «На великому шляху», «Ведмідь», «Освідчення» А Чехова, п'єсі «Балаганчик» О Блока, «Містерії-буф» В Маяковського, балеті «Петрушка» І Стравінського та ін Вплив традиції Б спостерігається і в неоавангардистському Бу-Ба-Бу

Балагу́ли *(балагула критий дорожній віз або візник на ньому)* — різновид української школи в польській літературі, поширений на Правобережжі (Київщина, Поділля, Волинь) у 30-ті — 40-ві XIX ст, позначений рисами польського хлопоманства, простацтва, авантюрництва, бешкету, «французчини» (І Франко) Центр Б був розташований у Бердичеві Б характерні для ярмарків, шинків, мали ознаки балаганного стилю Полягали у наслідуванні українського фольклору Б вважають одним зі струменів котляревщини, поєднаної із романтичним світовідчуванням, польським ідеалізуванням козацтва Визнаним «королем балагулів» вважався А Шашкевич — автор низки україномовних поезій «Чумак», «Тоско», «Любов», «Над Ятраньом», «Чарівниченька» та ін, що пізніше увійшли до його збірки «Пісні Антона Шашкевича [ ]» (Краків, 1890) Він точно виразив своєрідність Б, зокрема, у вірші «Минувше», перейнятому настроєм безповоротної плинності життя та розчаруванням ним (*«Прогулялось і прожилось / І біди зазнали / В молодицях вік втопилось / Грошей не придбали* [ ]»), однак зі збереженням віталістичних тенденцій, незнищенних навіть у потойбіччі *«Засі, чорти, — буде так, / Пеклом стрясе, хто козак!»*

Бала́да *(франц ballade, англ ballad, нім Ballade, рос баллада, від лат ballare танцювати)* — синтетичний жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового типу з

драматичним сюжетом Має відносно сталі характеристики, зумовлені тематикою (дивні, загадкові, таємничі події, поведінка персонажів в екстремальних умовах, напружені життєві колізії), способом вираження загострених переживань (новизна), динамічною композицією (укрупнена концептуальна акція, іноді з напруженими діалогами та монологами), типологією поетичних засобів (тропи, стилістичні фігури), переважно строфічною структурою За спостереженням А Гугніна, для жанру характерні передусім драматизм сюжетного розвитку, застосування різних форм повторення, недомовленості Б розмежовують на фольклорну та літературну Перший із різновидів, представлений ліро-епічною піснею з драматичними і трагічними конфліктами особистого, родинного, побутового чи громадського життя, історичної минувшини, іноді називався довгим та смутним У центрі фабули такої Б розгорталися події морально-етичного змісту протистояння любові і ненависті, добра і зла, вірності та зради тощо Вона залежно від локально-етнічної традиції мала або сольне, або хорове виконання, часто поповнювала репертуар кобзарів, бандуристів, лірників Будучи вільною від ритуалів, народна Б опосередковано пов'язана з весняними, русальними, купальськими, жнивними обрядами, має внутрішньожанрову типологію Так, історична Б зберігає пам'ять про боротьбу зі степовиками, польською шляхтою, російськими колонізаторами, містить мотиви козацької, гайдамацької, стрілецької та повстанської героїки, «турецької неволі», руйнування Запорозької Січі, переселення на Тамань, Кубань чи в Америку, тяжкої кріпаччини, заслання до Сибіру тощо Міфологічна Б базується на архаїчних інтертекстах, архетипах, міфологемах, у ній використовують прийоми метаморфози антропологізації й анімізації природи Такі твори мають багато схожих елементів у різних народів індоєвропейської спільноти Для нової, найпопулярнішої Б характерне вираження сердечних переживань, експресивне зображення вірності, розлуки, зради, пов'язаних із родинним або особистим життям, передусім із любовними драматичними перипетіями Найранніші зразки цього жанру в українському фольклорі — записана і видана в 1625 Іваном Дзвоновським «Пісня про козака Плахту», зафіксована у граматиці Яна Благослава пісня «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?» (про Бондарівну і пана Каньовського) Літературна Б відмінна від фольклорної наявністю авторської позиції, індивідуалізацією характерів того чи іншого персонажа «Причинна», «Лілея», «У тієї Катерини » Т Шевченка та ін Жанр Б започаткований у Провансі (XII—XIII ст) як любовна пісня до танцю (балету), зокрема під час весняних обрядів при виборі вродливої дівчини — «королеви весни» Після кожної строфи з наскрізною моноримою вживався обов'язковий рефрен Таку композицію використовував трубадур Пон де Шатлей (1180—1228), проте французькі поети XII—XIV ст (Г де Машо, Е Дешан, Крістіна де Пізан, А Шартьє та ін), англієць Дж Чосер поступово змінювали її Під впливом Б в Італії виникла ballata Вона мала відповідник у творчості німецьких мінезингерів (райгенлід, віндерлід), зумовила появу канцони (Данте Аліг'єрі, Ф Петрарка), в якій унеможливлений танечний рефрен Строгого версифікаційного вигляду Б набула у палацовій французькій ліриці складалася із трьох восьмирядкових строф із наскрізним римуванням *ababbcbc* і десятирядкових із відповідним римуванням *ababbccdcd* та енвою (звертання до принца *«Принце! Так іде і відходить моє життя»*) на чотири верси з римуванням *bcbc* Крім них, використовували форму з десяти та дванадцяти версів і шести- або восьмирядковою енвою За правилом silbet у кожній строфі мало бути стільки версів, скільки складів у кожному віршовому рядку Канонічна французька Б присвячувалася здебільшого певній особі, потребувала артистичної вправності (Ф Війон «Балада про жінок минулих часів», «Балада Війона своїй подрузі», «Балада про паризьких жінок», «Балада проти ворогів Франції» тощо у перекладах Л Первомайського) Відмінний різновид Б розвивався в шотландському фольклорі Сформований у період збройного опору шотландців англійській експансії, він розвивався на межі епосу та лірики, суворі інтонації поєднувалися з фантастичними видіннями, посиленою чутливістю, меланхолійністю, таємничістю, переважали мотиви нещасливої долі, зради, помсти І Франко у «Передмові до старошотландських балад» зазначав, що ці твори постають зразком «незрівнянного майстерства, блискавкою, що нагло освітлює найглибші тайники людської душі, найстрашніші тайни людського життя» Шотландська Б близька до історичних пісень Джерелом англійської Б були легенди, зокрема цикл про Робіна Гуда Вона поширювалася у вигляді тонічного гетерометричного катрена, в якому перший і третій віршові рядки мали по чотири наголоси, другий і третій — по три Таку форму використав Дж Г Байрон у поемі «Дон Жуан»

О, не йди навпростець, бо там чорний чернець
на горі у сутані блукає
Там опівночі він між церковних руїн
молитви урочисті читає (переклад Юрія Клена)

Жанр Б був популярним у добу класицизму (тритомні «Пам'ятки давньої англійської поезії», 1765, Т Персі), особливо в період преромантизму та романтизму (Дж Макферсон, Р Бернс, Т Чаттертон, С Т Колрідж, Р Сауті, В Скотт, Дж Кітс, Ф Шиллер, Л Уланд, Л-А фон Арнім, К Брентано, Г Гейне, В Гюго, Ю Словацький, В Жуковський, М Лермонтов, О Толстой, В Александрі, М Емінеску та ін), позначився на творчості Й-В Гете, братів Грімм, М Гоголя та ін , вплинув на теорію Й-Г Гердера, А-В Шлегеля Й-В Гете — автор «Вільшаного царя» — у примітці до «Балади про вигнання і повернення графа» (1821) наголошував, що у цьому жанрі органічно поєднуються ознаки лірики, епосу і драми Співвідношення таких складників зумовлене особливістю національних літератур Так, англійській Б притаманне тяжіння до епічності та історичної фантастики, німецька — наближена до ліропоеми з елементами легенди і переказу, для української характерна стихія ліричного струменя, «тут немає епічного спокою» (Л Загул) чи «страшної фантастики» (М Костомаров) Деякі фабули зумовили формування Б , зокрема мотив «нареченого-мерця», опрацьований Б-Г-А Бюргером у «Ленорі» (1772—73), використаний у «Світлані», «Людмилі» В Жуковського, «Марусі» Л Боровиковського, «Івзі» П Білецького-Носенка, «Наталі» М Костомарова, «Упирі» С Руданського На романтичні твори вплинули й споріднені з

Б іспанські романси, сербський героїчний епос, гайдуцькі пісні та ін У деяких літературах Б відіграла важливу позалітературну роль Так, у польській літературі збірка «Балади та романси» (1822) А Міцкевича стала своєрідним маніфестом не лише польського романтизму, а й національного повстання В українській поезії Б співвідносилась як жанр із думами, історичними, міфічними (мотив метаморфоз) та ліричними піснями Її розвивали П Гулак-Артемовський, автор перших балад в українській поезії («Твардовський», «Рибалка»), П Білецький-Носенко («Отцегубці», «Нетяг» та ін), Л Боровиковський («Молодиця», «Вивідка» тощо), М Костомаров (збірка «Українські балади»), А Метлинський («Смерть бандуриста»), І Вагилевич («Жулин і Калина», «Мадей») та ін , які переосмислювали переважно фольклорні джерела з властивим їм романтичним пафосом, релігійно-містичним змістом Стрімкий розвиток подій увиразнювала природа під час бурі, для творів було характерне завершення метаморфозами, трагічною розв'язкою О Дей («Українська народна балада», 1986) визначив понад триста сюжетних версій народних Б, що позначились і на літературних, класифікував їх за сюжетно-тематичними циклами дошлюбні стосунки, кохання, зрада, отруєння нелюба самогубство родинні взаємини та конфлікти, історичні мотиви На якісно новий рівень вивів цей жанр Т Шевченко Спираючись на досвід усної народної творчості та своїх попередників на естетику романтизму, він висвітлював передусім внутрішній, охоплений пристрастями світ трагічних персонажів, що діють в екстремальних ситуаціях Для фабул його перших Б («Причинна», «Тополя», «Утоплена»), позбавлених стилізації під народну пісню, збагачених розмаїттям ритміко-інтонаційної системи, характерний міфічний наратив пізніші, зокрема «Русалка» та «Лілея» (період «трьох літ»), вирізняються стислішим сюжетом, відсутністю гіперболізованих почуттів, збереженням мотиву метаморфози, їм властиві посилення ліричної інтерпретації автором подій, тенденція до лаконізму До Б поет звертався спорадично, у Б «За байраком байрак» із циклу «В казематі» відчувається сильний акцент байронізму, твори «Чого ходиш на могилу?», «Коло гаю в чистім полі» наголошують на етичних проблемах існування людини Творчі пошуки Т Шевченка позначилися на українській поезії другої половини XIX ст (П Куліш, Ю Федькович, Б Грінченко та ін) Традиційні ознаки Б (пристрасні герої, фантастичні елементи негода тощо), які ще інколи з'являлися у доробку авторів XX ст (Ю Липа *«В'ється стежка між кущами, / Що чар-зіллям поросла »*), витіснялися історико-героїчними мотивами стрілецьких пісень пов'язаних із добою визвольних змагань 1917—21, до яких зверталися поети «розстріляного відродження» та еміграції Подією в розвитку жанру Б була «Книга балад» (1930) О Влизька У другій половині XX ст поширилася соціально-побутова Б, не втративши драматичного напруження, що засвідчив доробок І Драча, який назвав одну із своїх збірок «Балади буднів» (1967), свідомо заземлюючи традиційний баладний пафос («Балада про випрані штани») Поняття «Б» вживається у музиці від доби романтизму «Лісовий цар» Ф Шуберта балади для фортепіано Ф Шопена Е Гріга, Й Брамса та ін

Бала́дна о́пера *(англ ballad opera)* — рання форма музичної комедії, запроваджена англійським поетом і драматургом Дж Геєм, який скористався ідеєю Дж Свіфта написати «ньюгейтську пастораль» (Ньюгейт — лондонська в'язниця) і створив пародійно-політичну «Оперу жебраків» (1728) з елементами сентиментальної комедії та фарсу, що мала неабиякий успіх Наступного року з'явилася Б о «Поллі» Дж Гея, опублікована лише в 1777 Його новаторство зацікавило Б Р Шерідана («Дуенья», 1775) До цього жанру зверталися і в XX ст , зокрема Б Шоу (комедія «Пігмаліон», на основі якої А Дж Лернер написав лібрето «Моя прекрасна леді», а Ф Лоу — музику), Б Брехт у «Тригрошовій опері» (1928)

Бала́дник — виконавець балад, народної танцювальної пісні

Ба́лак *(польс bałac розмова, від укр балакати)* — львівський жаргон міського плебсу що виник на основі українсько-польської двомовності міжвоєнного двадцятиліття з елементами німецької мови та їдиш Був джерелом стилізації жартівливих оповідань (А Кіцман, Л Раппопорт, Г Збержовський) пісеньок та шкіців кабаре (пара коміків Щепцьо та Тонцьо, виступи яких популяризувалися через радіо та кінематограф)

Бале́т *(франц ballet, з італ balletto, від пізньолат ballo танцюю)* — різновид сценічного мистецтва, в якому зміст вистави розкривається засобами класичного танцю, міміки та музики, твір, призначений для втілення у музично-хореографічних образах мотивів, опрацьованих художньою літературою, адаптованих у вигляді лібрето для потреб Б Джерела жанру вбачають у танцях давніх єгиптян, що зображували рух світил, євреїв (цар Давид танцював разом із левитами при перенесенні скинії завіту з Обедадона до Єрусалима) римлян (так звані Салійські танці, запроваджені Пумою Помпілієм на честь бога війни Марса) та ін Б був сформований в Італії та Франції (XVII—XVIII ст) на основі пантомім алегоричного змісту на сюжети античної міфології (XV ст) Перші його структурні ознаки помітні у виставі 1489 з нагоди одруження герцога Міланського з Ізабеллою Арагонською Спочатку Б мав вигляд вставних танців в опері які не співвідносні з її дією або форму супроводжуваної музикою сценічної вистави Поступово еволюціонував від дивертисменту до опери, а відтак — до самостійного жанру Етапом в еволюції Б вважається «Цірцея та її німфи», постановку якого здійснив у Луврі (1479) капельмейстер Бальтазаріні, переїхавши з Італії до Франції, творчість О Рінуччіні, підтримана кардиналом Рішельє Б був надзвичайно популярним Навіть королі (Генріх IV, Людовік II, особливо Людовік IV в Б «Кассандра») брали в них активну участь як танцюристи Поступово на сцені з'являлися жінки-артистки, ролі яких раніше виконували чоловіки В Україні з'явився у першій половині XIX ст на кону аматорського театру, що зазнав впливу як французького, так і російського Б Цей жанр позначився на п'єсах «Наталка Полтавка» І Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» П Гулака-Артемовського, де використовувалися й елементи українського народного танцю Особливо популярними у XIX—XX ст були твори «Раймонда» О Глазунова, «Коппелія» Л Деліба, «Корсар» А Адама, «Пер Гюнт» Е Гріга, «Лебедине озеро» П Чайковського,

«Червоний мак» Р Глієра та ін західноєвропейських і російських композиторів В Україні цей жанр тривалий час не розвивався, хоча був започаткований при дворі гетьмана Кирила Розумовського Лише в 1931 у Києві балетмейстер В Литвиненко поставив Б «Пан Каньовський» М Вериківського та «Ференджі» («Вогонь над Гангом») Б Яновського Згодом з'явилися такі твори, як «Лілея» (за Т Шевченком) К Данькевича, «Лісова пісня» (за Лесею Українкою) та «Ніч під Різдво» (за М Гоголем) М Скорульського, «Сорочинський ярмарок» (за М Гоголем) В Гомоляка, «Тіні забутих предків» (за М Коцюбинським) В Корейка, а також «Бісова ніч» Йориша, «Маруся Богуславка» А Свєчникова, «Хустка Довбуша» А Кос-Анатольського, в основу яких було покладено фольклорні фабули Лесь Курбас запроваджував елементи Б у театрі «Березіль», залучав до співпраці балетмейстерів (Є Вігілєв) Традицію гуцульського танцю та хореографії використав у «Гуцульському балеті» Я Чуперчук По-новому інтерпретував Б очолений В Вронським (з 1960) художньо-спортивний ансамбль «Балет на льоду», зусиллями якого були інсценізовані «Вночі проти Різдва» (за М Гоголем), «Про що співає трембіта»

Балетме́йстер *(нім Ballettmeister)* — постановник балету, хореографічних сцен та композицій

Балла́та *(італ ballare танцювати)* — відомий з XIII ст італійський пісенний ліричний жанр, джерелом якого були фольклорні танцювальні пісні жартівливо-еротичного змісту Складався зі строф та приспівів, близький до французьких віреле Б культивували представники нового солодкого стилю (Ф Петрарка, Данте Аліг'єрі, Дж Боккаччо, Ф Саккетті, Г Кавальканті), у XV ст вона входила до репертуару Л Медічі, П Поліцано, відновилася у ліриці XIX ст завдяки Г д'Аннунціо та Дж Кардуччі

Бал-маскара́д *(франц bal, від baller танцювати, франц mascarade, від італ mascherata костюмований бал з масками)* — урочистий вечір з танцями, учасники якого вдягнуті в святковий одяг та маски Інколи під час Б-м звучать вірші, співаються пісні Б-м як зображально-виражальний засіб використала Леся Українка у другій дії драми «Камінний господар»

Бана́льна ри́ма *(франц banal шаблонний, грец rhythmos, від rhēo течу)* — часто вживані суголосся, які трапляються у віршовій практиці *любов — кров, життя — майбуття* тощо

То від кохання не сплять мої юні поети
Злегка й наївно римуючи «кров» і «любов»
Начебто складно Та тільки ж на тілі планети
Свіжої рани ні з чим не зримована кров
(А Кичинський)

Ба́нда *(італ banda, букв загін)* — духовий оркестр із мідних інструментів, який використовують під час театральної вистави на сцені або поза сценою («Аїда» Дж Верді, «Фауст» Ш Гуно) Інколи Б доповнює симфонічний оркестр (увертюра «1812 рік» П Чайковського)

Бандури́ст — виконавець українських народних пісень під акомпанемент бандури — музичного інструмента на дванадцять-тридцять та більше струн (класичний діатонічний інструмент має п'ять бунтів та вісімнадцять приструнків), поширеного в Україні з кінця XVI ст (раніше використовували відмінну за формою та конструкцією кобзу), що був популярним у XVII—XVIII ст Б брали участь у національному збройному русі таким був гайдамацький співець Данило Бандурка (псевдонім Данила Рихлієвського), козак Корсунського куреня на Запорозькій Січі, ув'язнений у 1761 у фортеці Св Єлизавети за участь у гайдамацькому русі У XIX ст на бандурі грали лише сліпі співаки — Т Пархоменко, І Кучеренко, В Ємець та ін Вони викликали професійний інтерес Г Хоткевича, який не тільки вивчав їхню творчість та видав «Підручник гри на бандурі», а й сприяв оновленню цього мистецтва Вже у період «розстріляного відродження» виникають капели Б у Києві, Полтаві, Харкові, Дніпропетровську, Запоріжжі, Умані, Миргороді тощо У 1927 засновано Державну капелу бандуристів ім Т Шевченка (пізніше відома під назвою Заслужена капела УРСР), частина представників якої під час Другої світової війни на території, окупованій Німеччиною, створила свою капелу під керівництвом Г Китастого, а з 1945 — В Божика (нині ця капела продовжує діяльність в еміграції) Б, як і кобзарі, були небезпечними для радянської влади, оскільки були носіями етногенетичної пам'яті нації Більшість після Всеукраїнського з'їзду кобзарів та бандуристів (Харків, 1936) була знищена Проте музичні традиції залишилися, що засвідчує творчість В Куриленка, В Сидоренка, М Топчія, І Рудаса, особливо М Сарми-Соколовського Популярним було тріо бандуристок при Київській державній консерваторії Ніна Павленко, Тамара Поліщук, Валентина Третякова Існував також «Бандурист», чоловічий студентський хор у Львові (1906) Сучасні дослідники М Будник, В Кушпет доводять типологічну спорідненість бандури з києворуськими гуслями, східним кобузом, західноєвропейською лютнею, хоча існує й версія про її походження від кобзи Специфіку мистецтва Б висвітлювали у своїх працях О Правдюк («Українська музична фольклористика», 1978), Б Кардан, А Омельченко («Народні співці-музиканти на Україні», 1980), Ф Лавров («Кобзарі», 1980) та ін Постать Б символізувала поета вже у творчості українських романтиків А Метлинського («Бандура», «Смерть бандуриста»), О Афанасьєва-Чужбинського («Бандурист») та ін Гр Тютюнник написав новелу «Три зозулі з поклоном» під впливом пісні, почутої від Б Г Ткаченка

Баодзюа́нь — жанр китайського народного театру, текст у формі діалогу з аріями Як один із різновидів буддійської літератури, розвивав здебільшого сентиментальні традиції б'яньвень На твори впливали ідеології різних сект, які очолювали селянський повстанський рух Проте поступово Б втратив релігійне забарвлення, у ньому увиразнилися елементи народної творчості

Ба́рба *(лат barba борода)* — в іспанському театрі XVII ст — назва акторів, які виконували ролі старих чоловіків

Барбари́зм — див **Варвари́зм.**

«Барві́сті квітки́» — упорядкований С Гаєвським літературно-художній декламатор, видрукуваний у київському видавництві «Поступ» (1919) і призначений для потреб освіти Із запланованих двох випусків з'явився лише перший — «Віршована поезія класиків старшої генерації», у якому вміщені твори

І Котляревського, Т Шевченка, П Куліша, Ю Федьковича, С Руданського, Л Глібова, П Грабовського, В Мови (Лиманського), М Старицького, О Кониського, Б Грінченка, Я Щоголева, І Франка, Лесі Українки, Ц Білиловського та ін У «Б к», крім художніх різножанрових творів (лірика, ідилії, поеми, балади, легенди, байки, гуморески), містилися відомості з теорії літератури, біографії авторів, словничок незрозумілих слів

«Барві́нок» — літературний щомісячник для дітей молодшого віку, виходить з 1945 у Києві (попередня назва — «Жовтеня», 1928—41, Харків) У складі його авторів М Рильський, А Малишко, М Стельмах, Наталя Забіла, Марія Пригара, В Бичко, П Воронько, Д Павличко, В Нестайко, В Кава, А Костецький та ін

«Барві́нок» — збірник творів для дітей (К, 1918) з ілюстраціями І Падалки та Т Бойчука До видання увійшли вірші «Веснянки» О Перебенді (псевдонім О Кониського), «Заспів» П Куліша, «Березень» А Казки, оповідання «Онука» Любові Яновської, «Ясько» К Велика тощо У збірнику була й надрукована стаття без підпису «Наш славний громадянин Панько Куліш (на століття роковин з дня народження)»

Бард *(кельт bard співець)* — мандрівний співець кельтського походження, відомий римлянам в II ст до н е, в добу середньовіччя — професійний поет в Ірландії, Шотландії, Уельсі на зразок легендарного Оссіана (III ст н е) Крім власне поетичних творів, доробок Б охоплював давньокельтські легенди, генеалогію можновладців, ритуальні настанови, навіть правничі норми Тому його творчість була популярною Спочатку жив при дворах можновладців, виконував функцію герольда чи посла, свої вірші та поеми декламував під музичний супровід (Тальєсій, Анейрін, Лівар Нен, VI—VII ст), згодом Б об'єднувались у цехи (ордени), один з яких був реформований королем Гріфітом аб Кінаном (1078) в Уельсі Щоб здобути звання Б, початківець повинен був дев'ять-дванадцять років вчитися версифікаційної майстерності До XVI ст влаштовувалися агони співців (ейстедфоди), що згодом втратили популярність Занепад мистецтва Б іноді зумовлювався зовнішніми чинниками, як-от загарбання Ірландії англійським королем Генріхом II та репресії його наступників Генріха VI, Генріха VII та Єлизавети Останнім ірландським Б був Турлоу О'Каролан (1670—1738) Спроба відновити традицію Б у 1822 виявилася невдалою Поезія Б вплинула на європейську літературу, передусім періоду преромантизму і романтизму, особливо після здійсненого Дж Макферсоном (1736—96) видання пісень уявного Оссіана («Твори Оссіана, сина Фінгала», 1765) Відтоді Б сприймають як синонім до слова «поет» Зокрема, у такому значенні вжив його Є Гребінка у вірші «Украинский бард» Нині цей термін поширений серед виконавців пісень на власні слова чи на слова інших авторів під час конкурсів «Червона рута», «Оберіг» тощо Е Драч, В Жданкин, Марія Бурмака, а також акустичні гурти «Ворожень», «Самі свої», «Нечитайло, або Джордж та Фітіль», «5nizza» та ін Вони поєднують тенденції народної пісні, фольк-року, романсу, іноді класичного джазу Нині при Києво-Могилянській академії з'явився проект Б «Тулумбас» за сприяння директора культурно-мистецького центру О Замостян, «Громадського радіо», телеканалу «Тоніс», гурту «Кому Вниз»

Ба́рди́т *(кельт bard співець)* — давні бойові пісні бардів, віщунів-поетів, в яких оспівувалися баталії германців та франків, лунали заклики до збройних змагань На мотиви Б вплинули військові пісні Давнього Риму Термін взято з третього розділу «Германії» (прибл 68 н е) Тацита, який визначив цей жанр як пісню германських вояків з піднятими до рота щитами Б позначилися на пізнішій європейській літературі XVII ст пасторальний преціозний роман «Астрея» О д'Юрфе, роман «Арнімус і Туснельда» Д-К фон Лоентайна та ін Відомими були національно-патріотичні драми «Битва Германа» (1769), «Герман і князі» (1784), «Смерть Германа» (1787), «Бардит на сцені» (1769) Ф-Г Клопштока, що вплинули на творчість Й-В Гете, Г фон Кляйста, Х Грабе, Р Вагнера

«Барика́ди теа́тру» — літературно-художній часопис, який видавався двічі на місяць театром «Березіль» із жовтня 1923 по січень 1924 (Київ) У ньому було оприлюднено маніфест «Відозва ініціативного бюро жовтневого блоку мистецтв» (листопад 1923), в якому митців закликали до активної соціальної заангажованості У часописі друкувалися не лише статті театральних діячів (Лесь Курбас, В Василько, Й Шевченко), а й художні твори Г Шкурупія, М Семенка, О Слісаренка, М Бажана (під криптонімом Н Б) та ін, надавалася площа для популяризації авангардизму як в Україні, так і за її межами (драми В Газенклевера тощо)

Баркаро́ла *(італ barcarola, від італ barca човен)* — лірична мрійлива пісня з плавною мелодією, яку складали і виконували венеційські човнярі-гондольєри в такт повільним ударам весла по воді Згодом так називали вокальну чи інструментальну пісню, вдосконалену Ф Шопеном, Я-Л-Ф Мендельсоном та ін На її основі витворився і відповідний поетичний жанр із виразними ознаками стилізації фольклорного зразка

Ходи, дівчино! Над ручаєм
Шпаркий нас човен жде
Гей, попливем дрімучим гаєм,
Води задуманої плаєм
Нас хвиля поведе! (С Чарнецький)

В українській поезії відомі «Баркарола» Ю Федьковича, «Тополина баркарола» В Сосюри, «Гондольєр» І Муратова та ін

Барма́к *(тюрк палець)* — тюркський силабічний різновид віршування, для якого, як і для арабо-перського аруза, характерна однакова кількість довгих і коротких складів у кожному версі, незалежно від ритмічного акцента, відомий в азербайджанців під назвою «хеджа» За кількістю складів у рядку виокремлюють Б п'ятискладовий, шестискладовий тощо аж до п'ятнадцятискладника Метричною одиницею є турак (у казахській версифікації — бунак), який, чергуючись у рядку, переходячи з верса у верс, витворює ритмічну симетрію по горизонталі і вертикалі Поширений у фольклорі тюркських народів, а також у поезії А Тажибаєв, Г Гулям, Г Тукай, М Джаліль, А Кунанбаєв та ін

Баро́ко, або **Ба́рок** *(англ, франц baroque, нім Barock, польс barok, рос барокко, від італ barocco вибагливий, химерний)*, — напрям у мистецтві,

передусім в архітектурі, малярстві та літературі XVI—XVIII ст Б в архітектурі, особливо церковній, припадає на добу Відродження Його особливостями були подвоєння й потроєння колон і пілястрів, посилення гри світла й тіні, акцент на опуклих формах, ілюзорність перспективи, притаманні, зокрема, роботам Б Буонопаланті (1556—1629) та К Модерні (1556—1620), палацам Маттеі та Барберіні У творчості Мікеланджело вже помітний протест проти строгих нормативів Визначають різні межі існування Б 1600—50 або 1527—1800 Б у романських мовах вживалося значно раніше на позначення фігури силогізму у схоластичному міркуванні, різновиду фінансової операції чи перлини неправильної форми Б як мистецьке явище сформувалося після Відродження, його ознаки зберігалися ще за доби Просвітництва Напрям засвідчував зміну світоглядних моделей, зумовлену кризою ренесансних раціоналістських концепцій (прояви антропоцентризму, індивідуалізму, агону титанів, що переростав у нещадну та безперспективну боротьбу між ними, відображену у драмах В Шекспіра, де вперше в історії театру на сцені «пролилася кров») Сумнів у всесильності розуму спричинював розчарування, недовіру до амбітних спроб індивіда дорівнятися Богові Постренесансні настрої відтворив Б Паскаль, порівнюючи людину з очеретиною на вітрі, з дрібною піщинкою у всесвіті Ж-П Ренгар при висвітленні життєвих вирів, атмосфери сумнівів, у яку заглиблений індивід, переживаючи стан непостійності, плинності життя, змушений був звертатися або до античного стоїцизму, або до епікурейства, що парадоксально поєднувалися Однак Б, перебуваючи у напруженому полі бінарних опозицій, не так заперечувало цінності попередньої епохи, як намагалося переосмислити їх у ситуації загострених протиборств, бо перебувало під їх впливом, прагнучи водночас відновити духовні традиції середньовіччя Характерним для Б було не протиставлення, а взаємопереттинання протилежностей, зокрема тенденцій теоцентризму та антропоцентризму, інтелектуалізму та сенсуалізму, окреслення плинності, мінливості та позірності багатогранного довкілля, перехід одного явища в інше, у свою протилежність, парадоксальність рівнозначних понять *бути* і *здаватися* Зразком такої практики є драма «Життя — це сон» П Кальдерона де ла Барки Висловлення Кирила Транквіліона Ставровецького *«Чудне злучення — дух і плоть, смерть і життя»* відображає синтетизм взаємовиключних, тісно поєднуваних мотивів, які цікавили тогочасне мистецтво та філософію, схильних поєднувати універсальні аспекти з частковими, християнські — з античними й орієнтальними Б стало періодом величних концепцій, пишних форм, потягу до надприродного і водночас земного, спіритуалізму та буйної фантазії, тенденцій до метаморфоз, травестій, театралізації, поєднання трагічного та комічного, прекрасного і потворного, величного і низького, застосування містких коментарів, що супроводжували романи, наприклад «Навіжений пастух» Ш Сореля, «Ассенат» Ф фон Цезена, драму «Папініан» А Гріфіуса тощо З'явилися твори, що нагадували універсальну енциклопедію, складену з багатьох несподіваних фрагментів, рубрик, витворювали «обдумано-карколомний» наративний лабіринт (Ж Женнет), іншу дійсність. У різних культурах, літературах Б формувалося неодночасно, щоразу в різних контекстах у католицьких країнах — у межах контрреформації, у протестантських — реформації Тому деякі дослідники, зокрема Б Гросе, пов'язували його лише з релігійним рухом, віднаходили в Б єзуїтський стиль, а інші — вбачали художнє явище, яке протистояло контрреформації Ці тенденції слід розглядати як процес формування нового типу віровчення та його естетичної експресії, на яке впливав також світський чинник, зокрема традиції королівського двору чи розпорядження владних інституцій Синтез культур відповідав витонченому смаку, розмаїттю художніх форм Б не властива еклектичність Першорядне значення відводилося орнаменталістиці, емблематичності з містичною алегорикою та символікою дискурсу Водночас у кожному письменстві (мистецтві) Б мало свою специфіку в іспанському було філософськи напружене пошуком, у німецькому — з емоційно-афективними ознаками в англійському — перейняте метафізикою й теософією, у французькому — аналітично-інтелектуальне, у польському — шляхетсько-ірраціональне, в українському мистецтві — пов'язане з пасіонарною силою козацтва та фольклором, зокрема зі сміховою культурою Водночас вони мали і спільні ознаки, однією з яких було обстоювання метафори як основного зображально-виражального засобу, обґрунтованого італійцем Е Тезауро («Підзорна труба Арістотеля», 1653) та іспанцем Б Грасіаном («Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму», 1642, «Кишеньковий оракул», 1647), пізніше запровадженого до поетик Дж Віко, М К Сарбевського та ін Акцентування метафори засвідчувало відмінність барокової художньої свідомості від ренесансної, що тяжіла до логіки та метонімії, окреслювало стильовий азіанізм Поширеними були нанизування тропів, застосування емблем, гіпербол, перевантажена композиція, поглиблені коментарі, мовні контрасти, призначені для вираження складності світу в його повноті Тому твори на зразок «Навіженого пастуха» Ш Сореля чи «Папініан» А Гріфіуса перетворювалися на своєрідні енциклопедії, що містили окремі фрагменти, рубрики, поєднували суперечливі, несподівані компоненти, витворюючи ефект «розсудкової екстравагантності» (С Аверінцев), використовували загальновживані слова як у творах високих, так і низьких жанрів За доби Б почала розвиватися опера, набула поширення пасторальна, сатирична, моралізаторська, бурлескна, філософсько-дидактична лірика, пасторальний, галантно-героїчний, комічний роман, трагікомедія, філософська драма тощо Помічено відхід від ідей петраркізму, хоч письменники використовували традиційні форми (сонет, елегія, панегірик, пасторальні чи рицарські романи, подорожні нотатки тощо), окреслювалося протистояння класицизму, заперечення строгої канонізації художніх правил Твори письменників епохи Б привертали увагу відкритістю, орієнтацією на синтез мистецтв (курйозна поезія, зокрема фігурні вірші), інтелектуальною грою, динамікою мислення, одивненням літератури, що виявлялося у високому, середньому та низькому стилях Фабула розвивалася химерно й вільно, часто набуваючи авантюрного, пригодницького спрямування Найраніше Б (середина XVI ст) виявилося у творчості Дж Маріно, від прізвища якого походить назва однієї із стильо-

вих течій цього напряму — марінізму Для нього був характерний гедонізм, що проголошував цінність радісної миті за усвідомлення плинності та минущості життя, іноді ототожнювався з лібертинізмом та прециозністю, йому ближчий бембізм Ці мотиви властиві доробку його послідовників, зокрема віршам та бурлескним поемам А Сент-Амана, найбільше розкрилися в салоні мадам Рамбульє, найпомітнішою постаттю якого вважався поет В Вуатюр Розквіт Б був характерний для іспанської літератури (мистецтва), в якій він розділився на дві потужні стильові течії елітарний культизм (культуранізм), репрезентований лірикою Луїса де Гонгора-і-Арготе, та «демократичний» консептизм, найповніше втілений у творах Ф де Кеведо, Педро Кальдерона де ла Барки Катастрофічність світовідчуття позначилася на доробку англійського поета Дж Донна (1598—1681), який реалізовував можливості свого таланту в одному з різновидів Б — метафізичній поезії Для тогочасного німецького письменства було характерне відчуття абсурдності земного існування, що зумовлювало тираноборчий бунт, спостерігалося у ліриці і *драматургії А Гріфіуса (1616—67), світ як породження* хаосу і зла зображений у романі «Симпліцісімус» (1668) Г-Я-К Гріммельсгаузена (прибл 1621—76) Б було характерне для літератур різних європейських країн, породжувало нові синтетичні поєднання жанрів і мотивів Так, у Польщі ця тенденція виразилася в метафізичній поезії С Грабовецького, К Твардовського, викристалізувалася у сталих формах поезії Я Кохановського, К М ясковського, В Каховського, А Морштина, в якій релігійні мотиви поєднувалися з побутовими, еротичні — з моралізаторськими («Записки про Хотинську війну» В Потоцького) Водночас окреслювалася тенденція сміхової культури, так звана совіджальська течія (від імені Совіджал, перекалькованого з Уленшпігеля), в якій домінували памфлети, комедії, сатири, містерії, фарс, фацеції, анекдоти, пріоритетним був трикстерський жест У давній українській літературі Б органічно поєдналося з національною ментальністю, тому його вплив викликав зустрічну хвилю, розгорнувся на високому, середньому та низовому (козацькому) рівнях, втілився в архітектурних ансамблях (будинки Києво-Печерської лаври, брама Рафаїла Заборовського у Києві, церква Адама Киселя в Нискиничах на Волині, військова канцелярія доби Івана Мазепи в Чернігові тощо), у малярських роботах, зокрема портретах (парсунах), розписах храмів («Рай» у Воздвиженській церкві Києво-Печерської лаври), окреслився у метафізичній поезії та кончетизмі, позначився на народному прикладному мистецтві Розквіт Б припадає на XVII—XVIII ст і простежується в різних жанрах літератури, зокрема у поезії Лазаря Барановича («Аполлінова лютня», 1671), Івана Величковського, Стефана Яворського, Івана Максимовича, Григорія Сковороди та ін, які використовували досвід своїх попередників — Мелетія Смотрицького, Віталія, Касіяна Саковича та ін Твори написані латинською, іноді — польською, переважно давньоукраїнською книжною мовою із застосуванням силабічної системи віршування, вишуканої стилістики Зразком такої версифікації вважаються збірки курйозної поезії «Зегар з полузегарком» (1690) та «Млеко од овци пастиру належное» (1691) Івана Величковського Естетика Б притаманна агіографії, зразком якої стали «Четьи-Мінеї» Дмитра Туптала Ростовського, ораторсько-повчальній прозі (збірники проповідей «Меч духовний», «Труби словес проповідних» Лазаря Барановича, «Ключ розуміння» Іоаникія Галятовського, «Огородок Марії Богородиці», «Вінець Христів» Антонія Радивиловського та ін), козацьким літописам (Самовидця, Самійла Величка, Григорія Грабянки), шкільній драмі («Йосиф Патріарха» Лаврентія Горки, «Трагедокомедія про марноту життя» Варлаама Лащевського, «Трагедія [ ] царя сербського Уроша п'ятого [ ]» Михайла Козачинського та ін) Характерною ознакою українського Б є перевага духовних творів над світськими Воно стимулювало розвиток аналогічної тенденції і в інших літературах, зокрема південнослов'янських (Михайло Козачинський) У російській літературі, що чинила спротив новітньому напряму, Б з'явилося завдяки випускнику Києво-Могилянської академії, білорусу Симеону Полоцькому («Вертоград многоцвітний», 1678, «Рифмологіон», 1679), який виховав низку своїх послідовників На теренах чеського письменства були сильними гуситські *традиції, тому еротична лірика В Я Роси протистояла* духовній поезії єзуїтів Плаха та Бріделя, хоча обидві вони перебували в межах барокового дискурсу Такі тенденції характерні і для творчості видатного гуманіста і педагога Я А Коменського, автора «Лабіринта світу і раю серця» (1631) Б, поєднане з ідеями італійського Ренесансу, засвоїли у «вільному місті» Дубровнику (поема «Осман» І Гундулича, 1628) та в Угорщині, в літературі якої застосовували високий (поема «Сегедське бідування» М Зріні) та низький (памфлети єпископа Пазманя) стилі Логоцентрична аналітична свідомість доби класицизму, Просвітництва та реалізму не цінувала належно спадщину доби Б Інтерес до цього конкретно-історичного явища виник вже на початку доби модернізму, наприкінці XIX ст, у праці Г Вьольфліна «Ренесанс та бароко» (1888) Особливо зацікавилися Б експресіоністи (В Ворінгер), а також представники іспанського та латиноамериканського магічного реалізму (Ф Гарсіа Лорка, Г Г Маркес, В Альберті та ін) Вони трактували Б як відповідник художньому катастрофізму, притаманному інтелектуально-психологічному клімату XX ст, засвідченому «Концертом бароко» (1975) А Карпентьєра Інколи термін «Б» вживається в широкому, невластивому йому значенні Так, Е д'Орс («Бароко», 1935) убачав у ньому домінанту будь-якого стилю (еллінізм, середньовіччя, класицизм, романтизм), що зазнає кризового стану, Г Гатцфельд розглядав його як узагальнену категорію, що охоплювала маньєризм, класицизм, рококо Інші дослідники, зокрема Б Р Віппер («Ренесанс Бароко Класицизм», 1966), сприймали Б як культурний період, тип культури Натомість Ц Фрідріх («Час бароко», 1954) трактував його як стиль доби, що охоплював різні її аспекти А Михайлов («Історична поетика», 1994) у своєму дослідженні намагався поєднати ці два погляди В історії українського письменства Б трактувалося по-різному, часто неадекватно особливо з позицій народництва (С Єфремов) та радянського літературознавства, хоч літературна практика поза усвідомленням критичної рецепції засвідчувала його присутність у вигляді необароко, зокрема у творчості М Бажана, П Тичини, представників «Празької шко-

ли» Лише на VI Конгресі славістів (Прага, 1968) було порушено питання слов'янського, зокрема українського, Б, значно раніше проаналізованого як естетична система у монографії «Український літературний барок» (Прага, 1942—44) Д Чижевського Своєрідність Б давньої української літератури висвітлена у праці «Климентій Зіновіїв Життя і творчість» (1964) Вікторії Колосової Дослідниця разом із В Крекотнем — автором монографій «Байки в українській літературі XVII—XVIII ст» (1963), «Оповідання Антонія Радивиловського з історії української новелістики XVII ст» (1983) упорядкувала збірники «Твори» Івана Величковського (1972), «Українська поезія Кінець XVI — початок XVII ст» (1978) Нині Б досліджують Д Наливайко, М Сулима, А Макаров, Л Ушкалов, Валентина Соболь, М Корпанюк Тетяна Рязанцева та ін Вал Шевчук у виданні «Муза роксоланська Українська література XVI—XVIII століть» у двох книгах (2004, 2005) проаналізував еволюцію національного Б на різних його етапах (раннє, розвинуте, пізнє), виявив його генетичний зв'язок із Ренесансом

Барсельє́та *(італ barzellette жарт, дотеп)* — італійська ігрова народна пісня (XIV—XVI ст) із різноманітною тематикою, пересипана прислів'ями і дотепами Б, складені популярними віршовими розмірами, виконували під час карнавалів та свят

Батле́йка — різновид білоруського народного лялькового театру, суголосного українському вертепу, виник у XVII ст, отримавши таку назву від польської транскрипції міста Віфлеєма, відома також як «віфлеєм», «яселка», «жлоб» Б постала на основі містеріального дійства В одноповерхових спорудах виконувалися лише сакральні сюжети, у дво-, триповерхових, крім фрагментів релігійного змісту містеріальної драми «Цар Ірод», ставилися народні трикстеріади, інтермедії, насичені жвавими діалогами, монологами, піснями, танцями Вітебський «жлоб», повторюючи архітектуру трибанного храму, відрізнявся горизонтальним, а не вертикальним (небо, земля, пекло) розташуванням сцен-екранів, на яких за принципом театру тіней з'являлися зображення епізодів «Царя Ірода» Найпоширенішою була лялька стрижневого типу, яку батлейник водив прорізами театрального кону Іноді в Б застосовувалися два обертальних диски (верхній і нижній) із прикріпленими до них нерухомими ляльками На межі XIX—XX ст окремі сцени виконували самі актори — батлеї Останні вистави Б зафіксовані у Мінську (1915), Москві (1923), в селі Белевичі на Случчині (1962)

Бато́кіо — обстругана у вигляді меча дерев'яна палиця, атрибут персонажа comedia dell'arte

«Батрахоміомахі́я» («Війна́ жаб та мише́й») — давньогрецька пародія на поему «Іліада» Гомера, збережена повністю (299 рядків) Створена, очевидно, на початку V ст до н е Плутарх («Шалапуття Геродота», 43) вважав, що її автором міг бути Пігрет — брат (син?) Артемісії Галікарнаської, учасник битви при Саламіні (480 до н е) на боці персів Написана гекзаметром із дотриманням урочистого гомерівського стилю, з обов'язковим зверненням до муз, втручанням богів у зображувані події, постійними епітетами, докладною нарацією тощо, «Б» викликала комічний ефект, тому що в ній розповідалося про «колотнечу страшну» земноводних, яким, немовби за волею Зевса, допомагали раки та гризуни Героїчні вчинки ахейців і троянців ставилися під сумнів, свідомо профанувалися у викривленому дзеркалі травестії, вказуючи на абсурдність троянської чи будь-якої іншої війни «Б» поряд із пародійною поемою «Маргіт» (збереглося лише шість рядків) про недорікуватого парубка, яку Арістотель приписував Гомеру, вплинула не лише на практику пародії, а й на традицію травестування, до якої зверталися поети пізніших часів, наприклад польський письменник XVIII ст І Красицький — автор «Мишеїда» та «Монахоманії» Пародіювання було відоме і в українській літературі Його використовував К Думитрашко, творчість якого належала до котляревщини Він написав комічну поему «Жабомишодраківка (Батрахоміомахія) На нашу руську мову перештопав К Д» (1847), опубліковану у Петербурзі у 1859 під дещо зміненою назвою «Мишожабодраківка з грецького лиця на козацький виворот нашвидку перештопана» У творі в алегоричній формі українська історія подана як війна козацтва з польською шляхтою із втручанням в неї московитів, колоритно змальовані українські історично-побутові елементи співіснують з образним ладом античного оригіналу Для твору характерна зумисна невідповідність високого стилю, відображеного гекзаметром у «збройній» сутичці мишей і жаб, наділених кумедними прізвиськами

«Батьківщи́на» — львівська газета народовців (1879—98), призначена для сільського читача, створена за ініціативою Ю Романчука Крім соціально ангажованих матеріалів та міжпартійної полеміки, в якій брав участь М Павлик, на її сторінках друкувалися художні твори Ю Федьковича, К Устияновича, В Шашкевича, А Чайковського, С Коваліва та ін, іноколи з'являлися переклади (М Гоголь, О Кольцов, Б Б'єрнсон тощо)

Батя́ри — репрезентанти львівського міського фольклору міжвоєнного двадцятиліття, виконавці зухвалих, іноколи сентиментальних пісень, в яких не було стилістичних морфологічних обмежень, римування здійснювалося залежно від музичного розміру, використовувалася мовна мішанина (балак) — поєднання лексики української, польської, німецької мов *«На Підзамчу ми сі здибали з тобов, / В нашім серці сі занурила любов »* Збиралися Б зазвичай у дешевих ресторанах на вуличках Лебедівки, Личакова, Клепарова, Замарстинова, Городоцької, у комунальних осередках, іноді — просто на вулиці У куплетах вони іронізували над своїми сучасниками (власник львівської похоронної контори Ю Крюковський, місцеві панянки та панни та ін) Б позбулися периферійного статусу від часу функціонування радіодуету «Львівські батяри» — Тонця (Г Фогельфенгера) та Щепця (К Вайди), яких популяризувала варшавська кіностудія «Фенікс» у художніх фільмах «Буде краще», «Волоцюги», «Серце батяра»

Баугáуз *(нім Bauhaus будинок)* — навчальний заклад Німеччини (1919—33), заснований архітектором В Гропіусом у Веймарі Відомий під назвою Вищої школи будівництва та художнього конструювання, обстоював тенденції мистецтва «нової діловитості», естетику функціоналізму, принципи конструктивізму, які позначилися і на пошуках тогочасного письменства

Бацзи́ — батальні сцени у китайському народному театрі.

Бачва́нські пісні́ — короткі ліричні народні пісні з вигуком *дікі* після другої стопи, близькі за віршовою формою до леонінського вірша, поширені у Воєводині та Славонії (XIX ст.). Довжина віршового рядка, яких могло бути до десяти, варіювала від двох до тринадцяти складів. Приспіви римувалися з попередніми строфами.

Баяті́ — жанр популярної азербайджанської народної пісні з любовним, весільним, елегійним чи героїчним мотивами. Складається з чотирьох семискладових версів із римуванням *aaba*; основна ідея зосереджена в останньому рядку. Мелодійна канва виконання досить широка, багата милозвуччями. Виконують Б. ашуги під акомпанемент тару, саза або каменчі.

«Бджола́» — літературно-науковий часопис, друкувався у Львові (1908) за редакцією М. Венгжина (із січня 1909 — півмісячник «Будучність»). З'явилося всього десять номерів часопису. У ньому друкували художні твори переважно молодих письменників Галичини, Буковини, Наддніпрянщини — С. Кричевського, М. Яцківа, М. Козоріса, Христі Алчевської, М. Чернявського, П. Капельгородського, С. Черкасенка, Наталки Полтавки, П. Богацького та ін. Опублікована на сторінках «Б.» драма з народного життя «Михайло Зубрович» І. Ганущака вийшла окремою книжкою того ж року. Журнал публікував також літературно-критичні статті та рецензії, передусім М. Євшана, знайомив читачів з доробком зарубіжних письменників в українських перекладах: Б. Б'єнстерне («Вірлине гніздо», «Батько»), А. Доде («Мати»), Г. де Мопассана («Самота»), В. Оркана («На потемки») тощо.

Безви́хідь, або **Глухи́й кут,** — стилістична фігура психологічного характеру, що описує скрутне становище персонажів певного твору, пов'язане з неможливістю знайти вихід чи досягти згоди при з'ясуванні болючого питання. Аналізуючи це поняття, В. Святовець («Словник образотворчих термінів», 2003) вказав на його драматичний, трагічний, іноді комічний характер. Як приклад Б. він навів епізод сватання Балабухи до Олесі Терлецької із повісті «Старосвітські батюшки і матушки» І. Нечуя-Левицького, коли молодята зупинилися над Россю:

— Тепер нам далі вже нікуди йти, хіба на воду або на скелю, — сказала Олеся, наводячи Балабуху на думку.

— А справді, нема куди, хіба в воду або на скелю, — сказав тихо Балабуха.

Безвідно́сне поня́ття — поняття, що не пов'язане безпосередньо з іншими поняттями, не залежить від них, не зумовлює асоціацій з іншими об'єктами, ідеями, крім тих, які воно відображає. Межа між відносними та Б. п. умовна.

«Безголо́вий соне́т» — сонет, який складається з одного катрена і двох терцетів. Приклад такої строфічної форми (сонетоїд) з доробку С. Крижанівського («Через терни — до зірок»):

Музи́ка сфер... Її суворий лад
Зростатиме, ширятиме крещендо,
Коли один за одним космонавт
Рушатиме в твої краї, легендо.

Музи́ка сфер... І ще ми осягнем
Лад му́зики тієї неземної,
Шугнем за межі сонячних систем.

І далі рушимо у неспокої,
Притлумлюючи голод відкриття,
Приборкуючи холод небуття.

Безконе́чник — жартівливий вірш у літературі для дітей, в якому фінал оповіді зумовлює постійне повернення до її початку. Прикладом Б. може бути «Цікава казочка» Олени Пчілки:

— Був собі дід Нетяжка,
Була у нього синя сермяжка,
На голові шапочка,
На спині латочка,—
Чи хороша моя казочка?
— Хороша *(Відказує слухач)*.
— І ти кажеш — хороша,
І я кажу — хороша.
Був собі дід Нетяжка [...].

Б. передбачає своєрідну динамічну гру в діалог, розвиває в її учасників реакцію на мовленнєвий процес, викликає враження нескінченного природного ритму. Він привертав людську увагу здавен, про що свідчать найдавніший меандр (геометричний орнамент у вигляді безперервної лінії із закрутами), знайдений археологами біля селища Мізин на Середньому Подніпров'ї, відомий за пізнішими зображеннями на давньогрецькій кераміці, а також знакова система писанок; вживаний Б. і в жанрах фольклору («Був собі журавель та журавочка...», «Ми з тобою йшли? — Йшли. — Кожуха знайшли? — Знайшли...», «Біг вовчик через воду...», «Сорока і рак» та ін.). Звертаються до нього і сучасні поети, як-от А. Качан: «Один язик під час промов...», «Майстер-молоток», «Тривоги осіннього саду», «Спать мені не хочеться», «Вечір у степу» тощо.

Безконфлі́ктності теорі́я — див.: **Теорі́я безконфлі́ктності.**

Безме́жна інду́кція *(лат. inductio: введення, представлення)* — поширений переважно в математиці індуктивний умовивід, у посиланнях якого перераховуються одиничні або частинні випадки певної множинності. Використовується і в гуманітарних науках. Прикладом Б. і. може бути прийом каталогізації, характерний для барокової поезії чи постмодернізму.

Безособо́ве ре́чення — односкладове просте речення, в якому головний член (присудок) має значення процесу або стану; може виражатися дієсловом 3 особи однини (Т. Шевченко: *«Світає. / Край неба палає»*), інфінітивами (Є. Плужник: *«Мужності не вивчитись чужої»*), безособовими формами на -но, -то (народна пісня: *«Ой, у полі жито копитами збито»*) чи словами категорії стану (В. Сосюра: *«Так мрачно в вечори...»*).

Безособо́вий нара́тор, або **Відсу́тній нара́тор** *(англ. narrator: оповідач)*, — див.: **Нара́тор.**

Безпосере́дній ди́скурс — див.: **Ди́скурс.**

Безсполучнико́вість — див.: **Асиндето́н.**

Безтурбо́тні хло́пці *(франц. enfants sans souci)* — товариство виконавців ле (Париж, 1485—1594), які називалися також «супутниками короля дурнів», обирали його та «матінку-дурепу», показували фокуси, пантоміми, особливо фарси та соті. Характерне

явище у стихії сміхової культури Одним з відомих керівників такого братства був змальований у «Соборі Паризької Богоматері» В Гюго великий ритор, палацовий поет Людовіка XII і драматург П'єр Гренгор (1475—1594), автор сатиричних, політично актуальних п'єс на зразок «Гри про короля дурнів та дурноверху матір» Висміював також папу Юліана II З-поміж Б х відомий був і Клеман Маро за написаною ним баладою, присвяченою Б х, комічний актор Жан де л'Еспіна, що став прообразом Сонжекре у романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле

Бе́зум *(франц folie, deraison)* — божевілля, стан людської психіки, антитетичний розуму, здоровому глузду Поняття, завдяки якому перевіряється сенс людського існування та культури, запроваджене М Фуко («Історія безуму за класичної доби», 1961) На думку дослідника, нормальний суб'єкт — породження тієї самої системи, що й божевільний, межі між ними відносні та рухливі М Фуко вбачав у Б, який не вичерпується традиційним діагнозом, природними вадами мозку чи порушенням генетичного коду, спалахи істини, недоступні розуму Якщо у нормальної людини конфліктна ситуація спричинює «досвід двозначності», то для божевільного розростається у нерозв'язну, болісну суперечність «Патологічний світ неможливо тлумачити законами історичної причиновості», його джерела слід шукати в історично сформованому ставленні до людини Б та людини істини (розуму), в концепції дисциплінарної влади, розглядати як знаряддя формування людської індивідуальності За давнім уявленням, подібне лікувалося подібним Б та вода вважалися однією стихією, тому причинним рекомендувалися мандри водою «Корабель дурнів» був актуальним не лише для С Бранта, а й для Еразма Роттердамського Х Босха, А Дюрера та ін Ізоляція психічно хворих, практикована у XVII—XX ст, на відміну від доби середньовіччя та Відродження, визнавала їх чужими щодо буття, тому вони ставали чужими щодо себе Зацікавлення проблемою Б характерне і для багатьох представників постструктуралізму, що філософствували про наявність нерозкритого іншого в людині, в її несвідомому світі, що зумовлює її несамтожність, виводить за межі норми, яка у новітніх інтелектуалів викликає підозру Послідовними були Ж Дельоз та Ф Гваттарі з концептом шизофренії, здатної до осягнення фрагментарної істини Найповніше відповідає міркуванням Б практика дадаїзму, сюрреалізму, постмодернізму Вона базується на досвіді Ф Достоєвського, А Рембо, А Бретона та ін, переконаних, що божевілля — «сестра таланту»

Безумо́вна анало́гія *(грец analogia· відповідність)* — аналогія, що використовується лише у тому разі, коли встановлено зв'язок між загальними ознаками, наявними у двох зіставлюваних предметах, та додатковою ознакою, властивою для кожного з них

Безумо́вне су́дження — судження, в якому стверджується або заперечується певне поняття незалежно від будь-яких умов *«Аруз належить до силабічного віршування»* або *«Як не любити рідну мову»* (Володимир Сосюра) Б с може бути єднальним, розгалужувальним, множинним

Бейт *(араб)* — квантитативний двовірш зі сталою внутрішньою ритмікою, в якому міститься певна закінчена думка, у арабській, перській, тюркомовній поезії та урду — основна композиційна одиниця строфіки аруза Б. може бути римованим та неримованим За способом римування розрізняють дві його форми — касидну (у першому двовірші обидва верси римуються, в наступних вживається монорима) та месневі (парне римування у кожному двовірші) Кожен верс складається з двох симетричних півверсів (меср) Б має лаконічну, замкнуту композиційно-ритмічну, тематично цілісну структуру Успіх поета досягається, на переконання шанувальників канонічного, автономного Б, коли дистих чи месра стають носіями завершеного сенсу, не потребуючи інших частин вірша Може вживатися як самостійний твір із парною римою Чимало афористичних Б. трапляється у поетичній спадщині Абу-Абдаллаха-Джафара Рудакі (прибл 860—941)

До тебе прагне вся краса земна,
Як до провалля прагне бистрина
(переклад В Мисика)

Сучасні поети полемізують з класиками з приводу герметизму Б Так, засновник нової перської поезії Німа Юшідж сприймав кожен півверс як «боржника попереднього і кредитора наступного» Часто Б поєднується зі смисловим обрамленням, словесним повтором, трапляються випадки повторення останнього слова попереднього дистиха і першого у наступному Б утворює строфи, а також жанри (ґазель, касида, кіт'а, рубаї, дубайті, месневі тощо), зумовлює обсяг усього дивану Приклад вірша з Б татарського поета Г Тукая, який використав форму месневі

Я пишу і помічаю, що світильник вигаса,
Що думкам в словах затісно —
відлітають в небеса

Доки світло мерехтливе ще лягає на папір,
Хочу дописать рядок я темряві наперекір

Навіть крапкою боюся перетнути біг перу —
Завтра, думаю, кривулі свої якось розберу

Тільки вогник мій заблимав,
затріщав і засичав,
Пирснув іскрами сяйними і поволеньки зачах

Що поробиш? Облягаюсь
Думам різним втратив лік
Сам себе я на безсоння і на роздуми прирік

Розтривожився в пітьмі я, аж ропа пече в очу,
І сльозу свою північну я печаллю толочу

«Ех, коли б, мені на щастя,
завтра ґніт не розгорівсь,
Щоб до судних днів небесних
не проснувся я, не звівсь!»
(переклад Любові Голоти)

В українській поезії Б відповідає дистиху, двовіршу, на що звернув увагу А Кримський

Белетриза́ція — див **Белетри́стика.**

Белетри́стика *(англ belles-lettres, нім Unterhaltungsliteratur, Belletristik, польс beletrystyka, рос беллетристика, від франц belles lettres красне письменство)* — в широкому розумінні — фабульні розповіді, у вузькому — художня проза Термін «Б» у західноєвропейському письменстві з'явився завдяки Хр Роллліну (1726) та Хр Батеуксу (1746) і стосувався поезії, риторики, історичного та пікантного наративу, фіксував притаманну Просвітництву тенден-

цію поступового зближення мистецтва й науки Часто Б називають прозу (романи, повісті, новели, есе тощо), для якої характерні трансформація фабули у гострий сюжет, інтрига, несподівані перипетії, що завжди викликають читацький інтерес Такі твори репрезентовані доробком А Дюма (батька та сина), А Конан-Дойля, Р Бредбері, С Лема та ін У сучасному літературознавстві Б позначає легку, жваву, розважальну доступну, «формульну» розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою її популяризації, здебільшого розраховану на «наївного» реципієнта, вважається різновидом масової літератури, в якій використовуються зорієнтовані на легке читання наративні форми детективного, пригодницького чи авантюрного роману, фентезі тощо Так, твори А Дюма-батька, не будучи особливим здобутком епічного жанру, вже понад століття захоплюють читацьку уяву Іноді письменники не приховують своїх позалітературних завдань Так, А Чайковський про власну історичну прозу писав «Я покладав за ціль мого життя переповісти в белетристичній формі здебільшого нашу історію з козацького періоду і тим заповнити цю прогалину в нашій літературі» У такому значенні вживається й похідний термін «белетризація» До неї вдавався літературознавець І Пільгук, розповідаючи у популярній формі про життя і творчість І Котляревського, С Руданського, Панаса Мирного та ін, спрощуючи можливості художньої прози Написані на соціальне замовлення твори, котрі були популярними в читача відповідного періоду, втілювали віяння «малої доби», можуть випадати з літературного обігу, незважаючи на статус «класики», якого їм надавала офіційна критика «Велика рідня» М Стельмаха, «Мир хатам, війна палацам» Ю Смолича, «Артем Гармаш» А Головка Лише історична Б (романи П Загребельного, Р Іваничука, Ю Мушкетика та ін), написана за Радянського Союзу, зберегла свої художні якості Б іноді називають тривіальну літературу, яка приваблює реципієнта напруженими сюжетними колізіями за очевидної збідненості експресивно-естетичних прийомів (псевдоукраїнський роман «День народження буржуя» Ю Рогози) Сприятливим для розвитку Б став простір постмодернізму формальні наративи С Беккета, В Набокова, французький новий роман, твори сучасних мінімалістів Фланері О'Конор, Р Карвера, Д Бартелма В американському письменстві, де поняття «Б» зазнало перегляду (дослідження І Гасана), йдеться про експериментальну романістику («Подвійне, або Ніщо» Р Федемана, 1971, «Зовні» Р Сукеніка, 1973), що контрастує із традиційно реалістичною повоєнною оповіддю на зразок творів В Стайрона чи С Белоу, спирається на досвід Х Л Борхеса, М Бютора, А Роб-Гріє, прагне вийти за знакові межі відомих наративних систем, застосовуючи політичний, публіцистичний, технологічний тощо дискурси, обстоює засади «мага-роману» («Варіації на теми “Золотого жука”» В Пауерса, 1991, «Тунель» В Геса, 1995, «Нескінченний жарт» Д Ф Волеса, 1996), «роману надміру», «дисидентського постмодернізму», «актуалізму» Така тенденція спричинює перенесення акцентів письма з пізнавальної площини на онтологічну, висвітлення знедуховленого простору деперсоналізованих бюрократичних систем, застосування каталогу всіляких технологій та комунікативних засобів, як у «Веселці земного тяжіння» (1977) Т Пінчона, розгляд політики у значенні сфери розваг («Публічне спалення» Р Кувера 1977), поєднання видовищ із практикою бізнесу («Сигнальний патрон» Дж МакЕлроя, 1974) Масовий читач не завжди сприймає таку літературу, більше схильний до оповідей про різні агентства (наприклад, ФБР) представництва (фірми, посольства тощо), надає перевагу книжковій продукції, що використовує електронну, «невідтворювальну» текстуальність, альтернативну науковій фантастиці («Імперія нечутливого» Кеті Екер), поп-культуру, зразками якої є твори Т Пінчона («Веселка земного тяжіння») та Е Берроуза (серія романів про Тарзана), оповіді про лабіринт Х Л Борхеса («Абенхакан ель Бохарі, який загинув у своєму лабіринті»), безмежний регрес Дж Барта («Заблуканий у домі розваг»), диявольський словник М Павича («Хозарський словник») тощо Найвиразніше цей різновид Б розкритий у романах «Наша Земля» (1976) К Фуентеса і «Діти опоночі» (1980) С Рушді, в яких запропоноване інженерне трактування віртуального, пластичного простору в реальному часі Особливого значення надається антизображувальним наративам новітнього реалізму, коли у традиційні поняття матеріальності вкладається новий сенс необробленої мови, інтертекстуальним прийомам, як у «Вітгентейновій коханці» (1988) Д Марксона чи «Аві» (1993) Керол Масо Намагання викликати ефект виразної матеріальності притаманне П Остеру, який у детективному романі «Нью-йоркська трилогія» (1987) використовує можливості «культури мотлоху» Попри те вони не сягають такої популярності, як романи «Зелена миля», «Мертва зона» С Кінга, що вважаються зразком сучасної Б Водночас відбувається піднесення біографічного роману, неолітературної документалістики «Сто визначних коханців», «Сто визначних українців» За спостереженням І Андрусяка, поступово зростає попит масового читача на Б, витісняючи інтерес до низькопробної «попсової» літератури Свій варіант Б, розрахований на невибагливого реципієнта, розробляє А Кокотюха, часто нехтуючи стилістикою прозописьма «Шлюбні ігрища жаб», «Повернення сентиментального гангстера», «Мама, донька, бандюган» тощо Розвитку національної Б сприяють конкурси «Золотий бабай» та «Коронація слова» Особливого розголосу набули романи «Ключ», «Елементал», «Кров кажана» В Шкляра, «Імітація», «Зрада», «Ностальгія», збірка оповідань «Вони теж виходять заміж» Євгенії Кононенко, «Бульварний роман» Марії Матіос, «Легенди Львова», «Діви ночі» Ю Винничука, «Покоївка» Галини Тарасюк, «Неврахована жертва Вбивство після вбивства» О Вільчинського, «Смерть чужого», «Ігри по-дорослому» (в перекладі з російської Л Герасимчука) А Куркова та ін, які, використовуючи можливості масової літератури, прагнуть долучити реципієнта до «високої» літератури Не цураються Б і письменники попереднього покоління — А Дімаров («Самосуд»), П Загребельний («Брухт»), Вал Шевчук («Петро Деколь»)

Бельета́ж *(франц bel гарний і etage поверх)* — перший ярус глядацької зали над бенуаром та амфітеатром

«Бельта́ндр і Хриза́нця» — анонімний віршований роман візантійської літератури XIII—XIV ст, в якому рицарські мотиви середньовіччя (турніри, по-

лювання тощо) поєднані з античними (прийом впізнавання, риторичні фігури, казковий антураж тощо)

Бембі́зм — елегантний, багатий на стилістичні фігури стильовий напрям у ренесансній літературі, близький до маньєризму Пов'язаний з іменем італійського поета й літературного теоретика доби Відродження П Бембо, автора трактатів «Азолани» (1505) та «Міркування у прозі про народну мову» (1525) Притаманний римському чичеронському латинізму, Б розвивав традиції петраркізму, виявляв зближення поетичного мовлення до загальновживаного, ушляхетненого, обстоював теорію величної любові, порушував питання стилю

Бенефі́с *(франц bénéfice прибуток, користь)* — вистава, повний збір від якої повністю або частково призначений для одного чи кількох акторів

Бенкельза́нг *(нім Benkel стільчик і Sang спів)* — поширений із XVI ст жанр німецької народної вуличної пісні, яку виконували у супроводі катеринки на міських майданах, ярмарках, при велелюдді, стоячи на стільчику, що відігравав роль сцени При цьому співець показував заздалегідь підготовлені малюнки, які ілюстрували його спів, насичений вульгарним сленгом Термін «Б» використовував Й-Г Готшед (1730) У XVIII—XIX ст цей різновид маскульту став професійним (комерційним), ним захопилися й освічені кола (балади і романси представника Галльського гуртка поетів, прихильника рококо Г-В-Л Глайма, політичні віршування Г Гейне, А-Г-Г фон Фаллерслебена), пізніше стали літературним відповідником замовлення кабаре, виявляли риси пародійної трикстеріади (Й Рінгельнац, Ф Ведекінд, Б Брехт та ін), використовувалися як засіб епатажу артистичних смаків Б позначені драма «Граф Едерланд» М Фріша, морітати (книги про вбивства) Р Вольфа, Г Віздродовського, Г Новака, міський романс В Висоцького тощо

Бену́ар *(франц baignoire ванна, ложа)* — нижній ярус лож, розташованих у театрі з обох боків партеру на одному рівні зі сценою або трохи нижче

«Беову́льф» — найзначніша із збережених творів пам'ятка англосаксонського героїчного епосу (3183 рядки), задокументалізована рукописом X ст (єдиний екземпляр, врятований Лоуренсом Ноуеллом, XVI ст), в якому використані джерела VIII або IX ст Має дві копії (1786—87), зроблені датським вченим Торкеліном (Thorkelin) Названа за іменем головного персонажа, легендарного вояка геатів (скандинавського племені південної Швеції), хороброго та великодушного Беовульфа, який мав божественне походження В основу поеми покладено давні перекази, що виникли в язичницьку добу, зазнавши водночас впливу християнського дискурсу (хтонічне чудовисько Грендель, наприклад, вважається нащадком Каїна та ін) Автор «Б», імовірно, був ченцем, записав уснопоетичний варіант твору, в якому історичний матеріал поєднано із міфологічним, християнським, античним, родинним Твір складається з двох частин У першій розповідається про визволення Данії від лиха, про збройну сутичку Беовульфа із Гренделем — винищувачем людності данського короля Хродгара, а потім — з його лютою матір'ю в її домівці на дні моря Друга частина (з 2223 рядків) присвячена останньому найславетнішому подвигу Беовульфа — вже постарілого короля геатів Убивши кровожерного дракона, що спалював його володіння, він, смертельно поранений потворою, гине, оплакуваний своїм військом Його спалюють на вогнищі, складеному вірним дружинником Віглавом «Б» написаний притаманним давньонімецькій поезії штабреймом — акцентованим алітераційним віршем, який дослідили М Стеблін-Каменський («Давньоскандинавська література», 1979) та І Качуровський («Генерика та архітектоніка», 2005) Щодо визначення жанру «Б» думки медієвістів розходяться Так, Дж Р Р Толкін вважав, що йдеться не про епічну поему, як її трактують майже всі дослідники, а про героїчно-елегійну, присвячену проблемі людської долі, життєвого шляху, що має своє завершення, піднесення і занепад Такої думки дотримувався і Р Крід Пам'ятка зберігається у Британському музеї (Лондон)

Бергсоні́зм *(англ bergsonism, франц bergsonisme, нім Bergsonismus, польс bergsonizm)* — один із різновидів «філософії життя», який позначився на літературних тенденціях кінця XIX—XX ст, передусім модернізму та авангардизму Йдеться про концепцію інтуїтивізму французького філософа Анрі Бергсона (1859—1941) Вона була спрямована на створення позитивної метафізики, що сприяла б подоланню однобічної механічної моделі логоцентричного мислення, спираючись на істинний, конкретний час, тобто тяглість, і позалогічне осяяння, життєвий порив як достеменний метод пізнання Тяглість, будучи пам'яттю про минувшину, на відміну від абстрактного лінійного часу, характеризується постійним творенням нових форм, непередбачуваним становленням та взаємопроникненням часових векторів, внутрішньою свободою Отже, життя, трактоване за аналогією до процесів свідомості, сприймається як безперервний креативний потік, видається відкритим, динамічним Таке розуміння еволюції, закорінене у філософії Плотіна, та інтуїції як оптимального способу осягнення сутності буття спричинило появу техніки «потоку свідомості» Її практикували модерністи (доробок Дж Джойса, Наталі Саррот, В Лесьмана, Емми Андієвської та ін) Проблемі Б присвячена наукова праця «Бергсонізм» (1966) Ж Дельоза, який намагався виявити зв'язки між поняттями «тяглість», «життєвий порив», «пам'ять», «хибна проблема», коли істина «рухається» навпаки, та прихований у них «концептуальний розвиток»

«Берегинізá́ція» — тенденція традиційної української літератури, що намагається зберегти національний стиль, моральні критерії та звичаї свого народу Поняття, запропоноване постмодерністами (Мала українська енциклопедія актуальної літератури «Плерома») Світоглядна система «Б» побудована за моделлю месіанської ролі письменника як речника нації під час перманентних відроджень та боротьби В умовах репресивного режиму (царська Росія, СРСР) «Б» виконувала охоронну функцію, зокрема у народників, іноді самозамикалася, стаючи своєрідним «цензором у собі» Термін походить від слова *берег*, вказує на семантичну настанову *триматися берега* Поняття «Б» вживають і щодо спроб Л Силенка, О Бердника, С Плачинди, В Рубана та ін віднайти та реконструювати гіпотетичну книгу буття українців, немовби втрачену у минулому

«Березі́ль» — експериментальний український театр, заснований в 1922 у Києві на базі керованого режисером Лесем Курбасом Кийдрамте (Київ-

ський драматичний театр, раніше — експериментальна студія «Молодий театр») Назва походить від діалектного слова *березіль*, тобто *березень* Маючи статус державного, «Б» до 1926 функціонував у Києві, з 1926 — у Харкові Діяло кілька його «майстерень» Відмовився від традицій літературного театру, мав на меті синтезувати слово, рух, жест, музику, світло й декоративне мистецтво в суцільний ритм, цілісну театральну мову, виходячи з того, що театр не відтворює, а формує життя, отже, слід, як вважав Лесь Курбас, «спертися на активне, а не пасивне світосприймання» Водночас, на відміну від західноєвропейського, передусім німецького, експресіоністського театру, що прагнув реалізувати сценічне мистецтво в неконтрольованому потоці свідомості, чи епічного театру Б Брехта, Лесь Курбас спрямовував роботу від ефекту до думки, тому у творчій практиці «Б» закономірним було використання експресіоністських прийомів «активного, думаючого театру» М Райгардта Проектуванню внутрішнього бачення митця назовні у «Б» сприяли специфічні галюцінаційно-виражальні засоби, акцентований ритм декламації, міміки, рухів, спеціальна композиція мізансцен, будованих конструкцій, динамічне використання світла, запровадження музики як компонента драматичної дії тощо Такі принципи, що відповідали настановам «експресивного реалізму», застосовувалися під час постановки п'єс «Газ» Г Кайзера, «Машиноборці», «Людина-маса» Е Толлера, «Секретар профспілки», «Джиммі Хіггінс» А Сінклера, «Войцех» Г Бюхнера, а також класичних драм «Макбет» В Шекспіра, «Змова Фієско в Генуї» Ф Міллера, «Король бавиться» В Гюго, «Жакерія» П Меріме, «Золоте черево» Ф Кроммелінка, «Мікадо» Салівена та ін, «Хазяїн» та «Сава Чалий» І Карпенка-Карого, «За двома зайцями» М Старицького Використовував «Б» і п'єси з ознаками фарсу, ревю, оперети тогочасних українських драматургів «Шпана» В Ярошенка, «Алло на хвилі» Остапа Вишні, М Йогансена та М Хвильового, «Чотири Чемберлени» К Буревія, «Пролог» С Бондарчука й Леся Курбаса та ін Особливий успіх мали вистави за драмами «Хуліо Хурина», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» М Куліша, що вважають етапними в історії театру Харківський період «Б» засвідчив пошуки свого сценічного стилю, поєднання модерного театру з традиціями національного бароко «Б» згуртував чимало талановитих акторів М Крушельницький, Й Гірняк, Наталя Ужвій, А Бучма, І Мар'яненко (Петлішенко), Валентина Чистякова, Рита Нещадименко, Любов Гаккебуш, Н Титаренко, С Шагайда, Л Сердюк, Д Антонович, О Долінін та ін Режисерські обов'язки, крім Леся Курбаса, виконували Я Бортник, Ф Лопатинський, Б Тягно, В Скляренко, Б Балабан та ін «Б» з його виразною національною та мистецькою позицією став об'єктом критики, що обвинувачувала театр у націоналізмі та спротиві «політиці партії в галузі художньої літератури й мистецтва» Наприкінці 1933, після арешту Леся Курбаса, «Б» був переформований на Театр ім Т Шевченка на чолі з М Крушельницьким

«Березіль» — харківський щомісячний літературно-художній та громадсько-політичний часопис, орган НСПУ (в 1956—91 виходив під назвою «Прапор», заснований на базі альманаху «Харків») Головними редакторами журналу були Б Котляров (1956), Ю Шовкопляс (1956—61), Ю Барабаш (1961—65), Ю Махненко (1963—73), Н Черненко (1973—81), І Маслов (1981—90), з 1990 — Ю Стадниченко Нині ці обов'язки виконує В Науменко На сторінках журналу регулярно публікувалися поетичні (М Рильський, В Сосюра, В Мисик, І Муратов, Ліна Костенко, Д Павличко, В Симоненко, В Кордун, С Чернілевський, В Голобородько, М Холодний, представники Бу-Ба-Бу, «Пропала грамота», ЛУГОСАД, «Нова хвиля» та ін), прозові (І Муратов, Є Гуцало, П Загребельний, В Земляк, Вал Шевчук, І Сенченко, Р Іваничук, Гр Тютюнник, В Дрозд, Б Харчук, В Яворівський та ін), драматичні твори українських письменників, переклади із зарубіжних літератур, літературно-критичні, історичні, публіцистичні матеріали, популяризувалися культурно-мистецькі надбання Слобожанщини У 50—60-ті XX ст з літературно-критичними оглядами на сторінках «Б» виступали В Іванисенко, І Дзюба, І Світличний, Г Сивокінь та ін, у полеміках з приводу актуальних проблем літературного процесу брали участь А Погрібний, Павло Мовчан, Магдалена Ласло-Куцюк, Оксана Забужко, Галина Гордасевич, Л Новиченко, М Жулинський, В Дяченко та ін З кінця 80-х XX ст журнал знайомив свого читача з «призабутою» літературною спадщиною письменства, зокрема з творами репресованих М Хвильового, М Зерова, М Драй-Хмари, О Коржа, К Буревія, М Йогансена, М Руденка, В Стуса, І Калинця та ін й українських письменників еміграції В Винниченка, І Багряного, І Липи, Ю Липи, Д Нитченка, Ю Шереха, О Семененка, Є Маланюка, Олени Теліги, Емми Андієвської та ін, опублікував «Історію України» Д Дорошенка, «Історію Слобідської України» Д Багалія У 1991—93 в розділі «Український перекладний сонетарій» видрукувані переклади М Ореста, М Лукаша, Г Кочура, М Стріхи з італійської, французької, іспанської, португальської, польської літератур Останнім часом на сторінках журналу з'явилися поезії Марини Брацило, О Романенка, В Старуна, повісті «Море», «Злодій і Апостоли» Р Іваничука, роман «Мама, донька, бандюган» А Кокотюхи, новели Галини Паламаренко, оповідання «Лемко» А Дімарова, літературні пародії І Качуровського, «Розкидані ескізи» Людмили Таран, студії Л Талалая про творчість М Руденка

Берестяні́ гра́моти — пам'ятки києворуської писемності, що містять фрагменти від кількох літер до слів, іноді репрезентують повні тексти, що продавлювалися чи продряпувалися гострим предметом переважно на внутрішньому боці кори береста Використовувалися у приватному листуванні, при оформленні офіційних документів (заповіти, договори, боргові зобов'язання, духовні грамоти тощо), інколи на Б г представлені учнівські вправи (зокрема, хлопчика Онфима), заклинання, навіть уривки художнього змісту Б г засвідчували поширення освіти на різних рівнях тогочасного суспільства, незалежно від станової ієрархії, фаху чи статі Вперше відкриті в 1951 археологами під керівництвом А Арциховського у Новгороді Через десять років було відомо до 400 Б г (нині — 690) Окремі екземпляри віднайдені у Смоленську (1952), Пскові (1958), Вітебську (1959), Старій Русі (1988), Мстиславі (1988) тощо У 1984—85 Б г була знайдена у Звенигороді на Львівщині, в культурному шарі, датованому 1110—37, що давало

підстави для спростування припущень, ніби ці пам'ятки стосувалися передусім середньовічного Великого Новгорода Те, що вони репрезентували культуру всієї Київської Русі, підтвердила і львівська Б г, відкрита в 2001 українськими археологами на чолі з В Оприском, її особливістю є орнамент, аналогічний італійським зразкам

Берикаоба *(груз берика· актор грузинського театру масок та суфікс оба дійння)* — відомий здавен грузинський імпровізований народний театр масок

Берлінський гурток — див **«Тунель через Шпрее».**

Бернеска *(італ bernesco)* — жанровий різновид бурлеску, трактований класицистами як «фальшивий епос», походить від прізвища італійського поета Ф Берні (прибл 1497—1535) — автора травестії «Закоханий Роландо», тобто пародії на однойменну поему М Баярдо Ф Берні вдався до свідомого поєднання непоєднуваного, перемішування категорій прекрасного і потворного, змальовував огидні явища та предмети високим стилем за принципом капітоли (сатиричні вірші, написані вишуканими терцинами), нанизував несподівані оксиморони, знаходив у потворному джерело естетичного задоволення та привід для епатажу артистичного смаку Досвід Б позначився на бароко, а відгомін відчувається у «Квітах зла» Ш Бодлера, в екстравагантних випадах авангардистів

Бесіда — найважливіший спосіб людського спілкування, вільний від регламентації, чіткості форм У письменстві — визначальний інструмент спілкування автора й читача На специфіку Б звертали увагу мислителі античної доби Так, Сократ із творів «Протагор» та «Федон» Платона наголошував, що Б відрізняється від публічної промови взаємністю спілкування За спостереженням Цицерона («Про обов'язки»), ораторська промова розрахована на «славу», натомість «серця людей» привертаються за допомогою Б Письменники XIX ст відійшли від декламаційно-ораторських, риторико-поетичних формул, звернувшись до розбудови невимушеного комунікативного поля із реципієнтом, здатним співчувати і розуміти Література трактувалася як «тінь доброї бесіди» (Р Стівенсон) Коли сподіваного адресата не віднаходилося в житті, адресант звертався до письма, проявляючи незадоволену потребу у сердечному спілкуванні Такою, зокрема, була творчість Ольги Кобилянської, що виразила своє усне мовлення у прозових творах високої артистичної якості Сучасні постнекласичні критики схильні абсолютизувати авторитет письма, що «з'являється власне тоді, тієї миті, коли припиняється мовлення», а тому важко збагнути, «хто промовляє», ліпше констатувати «тут дещо мовиться» (Р Барт), бо воно «первинне», як вважає Ж Дерріда, беручи під сумнів існування Сократа Проте всупереч припущенню постмодерністів графічно фіксована думка насправді була вторинною стосовно артикульованої Будь-який текст, на переконання М Бахтіна, здійснює діалогічні відношення, засвідчує свій відгук на попередні висловлювання, причому суб'єкти спілкування автора і читача — рівноправні

«Бесіда любителів російського слова» (рос *«Беседа любителей русского слова»*) — створене за ініціативою О Шишкова літературне товариство (Петербург, 1811—16), учасниками якого були Г Державін, О Шаховський, Д Хвостов, Д Горчаков, П Голеніщев-Кутузов, А Бунін, С Бобров, П Ширинський-Шихматов, що дотримувалися класицистичних та містично-романтичних стильових уподобань Близькими до них були І Крилов, М Гнєдич, М Карамзін, І Дмитрієв Товариство мало офіційну підтримку, друкувало своє видання «Чтения в Беседе русского слова», обстоювало принципи спадкоємності в літературному процесі, заперечувало еволюціоністські тенденції в ньому обстоювало пуризм щодо мови Представники «Арзамаса» сприймали його як анахронізм

Бестіарій *(англ bestiary, франц bestsaire, нім Tierdichturg, польс bestiarium, із середньолат bestiarium, від лат bestia звір)* — жанр алегорично-дидактичної прози, своєрідний каталог реальних та вигаданих тварин, поширюваний у літературі середньовічної Європи у IX—XIV ст Б поєднуючи символіку, фантастичні елементи популярні засади християнської етики, подібний до байки, в якій звірі-персонажі втілюють людські риси (вовк — жорстокість, осел — глупоту тощо) Найдавніший зразок жанру — псевдонауковий зоологічний, призначений для виховання християнської етики, довідник «Фізіолог», у якому поряд із реальними істотами траплялися й алегоричні сирена (підступність), василіск (потворність, злоба) тощо Виник в Александрії (II—III ст) у грекомовному середовищі, був перекладений на латину (IV ст), засвідчуючи популярність такого типу літератури, поширювався і в Київській Русі на основі болгарського перекладу (XII ст) з грецького оригіналу Для цього перекладу характерне посилення пізнавальної функції тексту й унормування розділів за зоологічною класифікацією, наявний додаток у формі започаткованого Ісидором Севільським (VII ст) етимологічного тлумачення назв тварин, символічного співвідношення між означником та означуваним Таким чином, на основі «Фізіолога» формувався Б Найдавніший віршований Б середньовічної Європи (1125) був написаний нормандським священиком Філіпом де Таоном Найвідомішим вважається «Божественний Бестіарій» (1210—11) трувера Гійома Ле Клерка (Нормандського) Звертався до цього жанру також Гервез де Фонтеней У середині XIII ст до аскетичних фабул Б додаються еротичні «Бестіарій кохання» ам'єнського каноніка Рішара де Фурніваля, «Римований бестіарій кохання» анонімного автора, «Моралізаторський бестіарій» у сонетах італійською мовою Найпізніший Б належить Леонардо да Вінчі В орієнтальній (східній) та латинській поезіях жанр іноді поєднувався з гербарієм, із символікою коштовного каміння Цю традицію оновлювали Ж Ренар («Природні історії»), Х Беллок («Книга звірів поганої дитини»), Г Аполлінер («Бестіарій, або Кортеж Орфея»), Ф Блай («Великий бестіарій сучасної літератури»), В Хлєбников («Звіринець»), Б-І Антонич («Зелена Євангелія»), Дж Орвелл («Двір худоби»), Х Л Борхес («Книга про вигадані створіння»), Ю Андрухович («Середньовічний звіринець»), Марія Кіяновська (вінок сонетів «Бестіарій», «Риби і житіє») Проблемі висвітлення Б як багатогранної системи зооморфічних символів присвячена монографія «Давньоукраїнський бестіарій (Звіролов)» (К, 2001) Оксани Сліпушко Дослідниця, спираючись на концепцію архети-

пів К.-Г. Юнга, простежила еволюцію звіриних мотивів від трипільської доби до Київської Русі, бароко і зазначила їх вплив на нову літературу.

Бестсе́лер *(англ. best seller, від best найкращий, sell продавати)* — книга, яка видається масовим тиражем, враховуючи невибагливий читацький попит чи комерційні інтереси, часто зумовлені модою, сенсаційною темою, зазвичай має м'яку обкладинку. Літературні особливості Б. зумовлені смаками та попитом пересічного читача, шляхами його тиражування. Поняття запроваджене у США близько 1890. Перші списки Б. з'явилися у часописі «The Bookman» (1895), регулярно друкувалися (з 1912) на сторінках «Publisher's Weekly», в додатку «The New York Times book review» (з 1942) та ін. виданнях. Спочатку до списків залучали лише книги егалітарного середовища, які з 20-х XX ст. переважали майже втричі власне художню літературу. Ретельний облік продукції, яка мала попит, враховуючи різноманітні довідники, кулінарні посібники тощо (крім енциклопедій, молитовників, підручників, сонників тощо), було запроваджено у США в 1945. Надзвичайно популярною були Біблія, *«Кишенькова книга про догляд немовлят»* Б. Спока, Вебстерів словник англійської мови, «Книга рекордів Гіннесса» та «Чарівник із країни Оз» Ф. Баума, книги у твердих обкладинках з творами на еротично-романтичну, псевдоісторичну, кримінальну, детективну, окультну тощо тематики. Серед творів, що стали Б., траплялися і висохудожні: драма «Дивна інтерлюдія» Д. О'Ніла, поема «Тіло Джона Брауна» Ст. В. Бене, «Віднесені вітром» Маргарет Мітчелл, «По кому подзвін», «За рікою в затінку дерев», «Правда при світлі дня» Е. Хемінгуея, «Над прірвою у житі» Дж. Д. Селінджера, «Парочки», «Кролик заспокоївся», «Про красу лілій» Дж. Апдайка та ін., навіть поезія Р. Фроста чи О. Неша. Б. розмежовували на fiction (художню літературу) та non-fiction (нехудожню літературу), що мали великий попит. Інколи тираж книги сягав понад 10 млн. екземплярів: «Пейтон Плейс» Т. Метталіоса, «Вбити пересмішника» Х. Лі, «Хрещений батько» М. П'юзо, «Той, хто виганяє диявола» У. Блетті. Успіх у масової читацької аудиторії мали також романи «Камо грядеши» Г. Сенкевича, «Вогонь» А. Барбюса, «На Західному фронті без змін», «Тріумфальна арка» Е.-М. Ремарка, «Маленька людина, що ж далі» Г. Фаллади, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Лоліта» В. Набокова, «Леопард» Дж. ді Лампедуза, «Серпень Чотирнадцятого» А. Солженіцина, «Ім'я Троянди» та «Маятник Фуко» У. Еко. Останнім часом найпопулярнішими вважаються твори М. Кундери та Д. Грішема («Кінець операції Пелікана»), Потеріада Джоан Колінз Ролінг. В українському письменстві, де спорадично з'являвся Б. («Маруся» Марка Вовчка, «Тигролови» І. Багряного або «Чого не гоїть вогонь?» У. Самчука), нині вживають заходів для його поширення, зокрема проводяться конкурси («Золотий Бабай», «Коронація слова»), що стимулюють літературний процес, який поповнюється відповідними творами: «Перший сніг», «Елементал», «Ключ», «Кров кажана» В. Шкляра, «Імітація», «Зрада» Євгенії Кононенко тощо.

Бехісту́нський ка́мінь *(давньоперс. багастана країна богів)* — клинопис давньоперською мовою, викарбуваний за наказом Дарія І Гістапа (522—486 до н. е.) на скелі Бехістун (Бісустун) за 30 км від західноіранського міста Керманшаха. У цьому написі ахеменідських царів зафіксовані події, що відбувалися перед добою Дарія І — від підкорення Мідії, приборкання заколотів у Вавилоні, Вірменії, Маргіані, Еламі тощо до його походу (517 до н. е.) на саків-магасетів із приуральських степів. Ввідним формулам пам'ятки були властиві елементи метричного мовлення. За народними легендами, що позначилися на поезії фарсі, скелю Бехістун немовби пробивав легендарний Фархад, аби добути воду для зрошення. Текст розподілений на п'ять колонок та 414 рядків, з перекладом еламською та аккадською мовами. Його декодував Г. Гротенфенд (1802), а вперше опублікував Г. Роулінсон (1947).

«Библиоте́ка всеми́рной литерату́ры» — серійне видання світового письменства у російському перекладі, підготовлене у СРСР Інститутом світової літератури ім. М. Горького, опубліковане впродовж 1967—77 видавництвом «Художественная литература». У 200 томах були представлені також твори українських письменників Григорія Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Шашкевича, Л. Глібова, *Я. Щоголева, М. Старицького, В. Самійленка*, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, як окремими книгами, так і у вигляді збірників. Творчість поетів та прозаїків XX ст. (П. Тичина, М. Бажан, М. Рильський, В. Сосюра, В. Еллан, А. Малишко, С. Олійник, І. Драч, Б. Олійник, Ю. Яновський, Л. Первомайський, О. Гончар) подана в антологіях.

«Библиоте́ка для чте́ния» — щомісячник «словесності, наук, мистецтв, промисловості та мод», що виходив у Петербурзі (1834—65) за редакцією О. Сенковського (псевдонім — Барон Брамбеус), М. Греча, О. Дружиніна, П. Боборикіна та ін. Часопис публікував твори О. Пушкіна («Пікова дама», «Казка про мертву царівну та сімох богатирів» тощо), М. Лермонтова («Хаджі-Абрек»), О. Бестужева-Марлінського («Кавказькі нариси»), Л. Толстого («Три смерті»), О. Островського («Вихованка»), а також Д. Давидова, В. Даля, М. Полєвого, В. Бенедиктова, Н. Кукольника, А. Майкова, А. Фета. На сторінках часопису з'являлися переклади доробку О. де Бальзака, Жорж Санд, Е. Сю, А. Дюма та ін. Журнал орієнтувався переважно на пересічного читача. Його редколегія обстоювала свій погляд на літературний процес та суспільне життя, тому «Б. д. ч.» полемізувала із «Современником» О. Пушкіна, спростовувала концепцію соціальної критики В. Бєлінського, вказувала на вади «натуральної школи», обстоювала принципи «чистого мистецтва» (50-ті XIX ст.). У журналі друкувалися також критичні матеріали, які стосувалися української літератури (негативні рецензії на «Малороссийские повести» та романи «Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова[...]», «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка, позитивні рецензії на «Кобзар» Т. Шевченка 1840 і 1860, статті про І. Котляревського, рецензії О. Дружиніна на «Народні оповідання» Марка Вовчка та роман «Чорна рада» П. Куліша, відгуки на збірник «Запорожская старина», альманах «Ластівка» тощо), твори українських письменників: вступ до поеми «Мар'яна-черниця» та «Думка» («Нащо мені чорні брови...») Т. Шевченка (вірш друкувався анонімно, тому що поет перебував на засланні), твори Є. Гребінки, О. Гана, І. Срезневського, М. Максимовича, О. Стороженка.

«Библиоте́ка поэ́та» — серія поетичних книг, заснована в 1931 М Горьким, спочатку виходила в «Издательстве писателей» (Ленінград), потім — у видавництві «Советский писатель» (Москва) Поряд із «великою серією» 1935 з'явилася «мала серія», розрахована на масового читача У ній, крім творів відомих поетів, друкувалися також пам'ятки фольклору «Б п » тиражувала і перекладні видання, зокрема українських авторів — Т Шевченка та І Франка (1939, перевидано в 1947—53), І Котляревського, Лесі Українки, П Тичини, М Рильського, В Сосюри, підготовлені та прокоментовані Л Новиченком, С Шаховським, І Айзенштоком, Ю Бурляєм та ін

Били́ни *(рос былины)* — епічні речитативні пісні києворуської доби, які виконували народні співці-музики Інакше називалися (зокрема, в Олонецькому краї) *старінами, новінами*, а також «віщими історичними піснями» (П Киреєвський) чи «билевими піснями», в науковій літературі — «богатирським епосом» Термін «Б » запровадив у 40-ві XIX ст фольклорист І Сахаров, запозичивши його зі «Слова о полку Ігоревім» Після розпаду Київської Русі цей жанр був занесений на порубіжжя колишньої держави, в Олонецький край, на Урал тощо В Україні на зміну йому прийшли козацькі думи, пісні, легенди про боротьбу з турками, татарами та польськими загарбниками в XVI—XVII ст Б характеризуються сталими ознаками наявність розробленого епічного сюжету і типових персонажів, набір ознак епічного світу, розгорнута розповідна система, специфічна форма виконання Виокремлюють кілька циклів Б багатий на міфічні мотиви дохристиянський (про міфічних персонажів Святогора, Сухмантія, Дуная, Потока, богатирів Микулу Селяниновича, Вольгу Всеславовича, у яких відображені елементи переказів про київських князів, зокрема Олега), найяскравіший, поширюваний скоморохами («Вавило і скоморохи») київський (з центральним образом князя Володимира Красне Сонечко, в якому поєднано риси Володимира Великого та Володимира Мономаха), про Іллю Муромця (Муровця), чернігівського богатиря, могила якого зберігалася в Києво-Печерській лаврі ще в XVII ст, про Альошу, відомого у думі як Олексій Попович, Добриню тощо, волинсько-галицький (про князя Романа, Дюка чи Дуку Степановича, Чурила Пленковича, Михайла Козарина, Дуная та ін), новгородський (про Василя Буслаєва, Садка та ін), казково-новелістичний (про Гліба Володієвича, Соловія Будимировича (Гудимировича), Хотіня Блудовича, Івана Годиновича та ін) Лише незначна кількість Б, як-от «Добриня і Маринка», засвідчує власне російський колорит Українські джерела Б висвітлено у виданні «Українські билини» (2004) Вал Шевчука, в основу якого покладені твори київського циклу, а також поетичні тексти за відповідними мотивами Деякі сюжети співвідносні з епосами інших народів «Бій Іллі із сином» та перський текст «Рустем і Зураб», «Добриня та Альоша» і фрагмент повернення Одіссея в Ітаку до Пенелопи чи відповідний епізод з «Алпамиша» тощо Такі паралелі часто пояснювалися за допомогою методологічних настанов міграційної школи У Б згадуються Київ, Чернігів, Галич, Новгород та ін міста Київської Русі, відображена боротьба з кочівниками — «невірною силою», спочатку половцями (лише у творі «Цар Саул Леванідович» збереглася назва «Половецька земля»), а потім — татарами, які у текстах підмінювали половців Б мають до сотні сюжетів і понад 100 варіантів, для них характерні спільні з іншими жанрами народної творчості виражально-зображальні засоби локальний колорит, тавтологія, постійні епітети, ретардація, прийом паліології (повторення останніх слів попереднього рядка на початку наступного), синтаксичні паралелізми, анафори, інструментовка тощо Серед них домінують гіпербола, синекдоха, антитеза, потроєння, використання звичних загальних місць (loci communes) бенкет у князя Володимира, сідлання коней, змагання богатирів тощо У пізніші часи Б виконувалися без музичного супроводу, але монотонно, поважно, з використанням двох-трьох мелодій, урізноманітнюваних завдяки вібрації голосу Твори не мають чітко вираженої віршової структури, римування, хоч спочатку виявляли в метричній основі п'ятискладову стопу з наголосом на середньому складі, допускали відхилення від нормативу, наприклад у вигляді чотирискладової стопи зі сталою чи рухомою анакрузою Згодом ритмічна одиниця була скорочена до трьох стоп чотирискладника з анапестичним зачином та дактилічним закінченням, але в середині тексту така схема постійно порушувалася Тому в даному разі йдеться про тонічний вірш із притаманним йому ритмічним розмаїттям, зазвичай пов'язаний з імпровізаційним співом У тому разі, коли Б структуруються на інтонаційно-фразовій основі, розмежованій смисловими паузами та рівноскладовими клаузулами, може вживатися термін «фразовик» Б позбавлені ліризму, нарація зведена до схематичних і стереотипних загальників, до небагатьох типових ситуацій З такого погляду українські думи, «Слово про Ігорів похід» краще зберегли особливості українського давнього дружинного епосу, ніж Б, фабульна основа яких трансформувалася у наратив казки («Ілля Муромець і Соловій Розбійник», «Про Івана Голика і його братів», «Про Марусю, козацьку дочку»), легенди («Михайлик і Золоті Ворота») Їх відгомін відчутний у «Думі про Олексія Поповича», з таким припущенням не погоджувався М Сумцов, на противагу позиції В Міллера, М Дашкевича, П Житецького Аналогічні явища спостерігаються і в білоруському фольклорі Російське письменство, починаючи від І Дмитрієва («Ілля Муромець», 1794), особливо цікавилось Б Г Державін, І Крилов, І Нікітін, О Пушкін, О Толстой, К Бальмонт, І Сельвінський, Р Рождественський, Є Євтушенко та ін Зверталися до мотивів билинного епосу чех Ф Л Челаковський («Відгомони руських пісень» 1829), латиський письменник Я Райніс (трагедія «Ілля Муромець») Наукове билинознавство запровадив Ф Буслаєв, який заклав основи наукового порівняльного та історичного вивчення жанру, здійснюваного ще на початку XIX ст («Давні російські вірші, зібрані Киршею Даниловим», 1804, перевидання 1818, 1977) Б збирали П Киреєвський, П Рибников, досліджували О Веселовський, В Міллер, О Гільфердінг, А Григор'єв, Б Соколов, Д Лихачов, Б Рибаков, В Пропп, Б Путілов, Ганна Астахова та ін

Били́ця — див **Бува́льщина.**

Біблеї́зми *(грец biblion книга)* — афористичні формулювання зі Святого Письма, вживані у художній літературі задля створення художніх образів, суголосних семантичному наповненню Біблії, його смисловому нюансуванню, відповідному потребам різних контекстів Б виконують роль алюзій, ремініс-

ценцій, літературних цитат *«Проти сили перти, / Проти хвиль плисти, / Смило аж до смерти / Хрест важкий нести»* (І Франко) Особливо збагачена Б усна творчість, в якій існує чимало фразеологізмів на зразок «неопалима купина», «не хлібом єдиним», «терновий вінець», «камінь спотикання» тощо

Біблі́йна археоло́гія — теологічна дисципліна, яка вивчає не матеріальні документи минувшини, пов'язані з сакральною історією, а духовний розвиток Прикладом Б а може бути юдейська історія у трактуванні Йосипа Флавія Нині прихильники її концепції намагаються поєднати позитивістські настанови із висвітленням божественного світоуявлення

Біблі́йна дра́ма *(грец biblion книга і drāma: дія)* — сценічний жанр, основою якого були тематика, фабули та образи Старого Завіту (Каїн, Авель, Ребека, Юдит, Давид, Саул та ін), рідше — Євангелія (вчинки марнотратного сина, повість про Лазаря) Б д виникла в добу середньовіччя, була особливо популярною у XVI ст, визначала репертуар єзуїтського театру і театру братських шкіл Специфіка Б д позначилася на кантаті, ораторії, опері До цього жанру зверталися Г Сакс, М Опіц, Ж Расін («Естер»), М Рей («Життя Йосифа»), Ф-Г Клопшток («Смерть Адама»), Дж Г Байрон («Каїн»), Леся Українка («Одержима», «Йоганна, жінка Хусова»), А Жід («Саул») та ін

Біблі́йна істо́рія — події Старого та Нового Завітів у їх лінійному русі від божественного світотворення через містерії Ісуса Христа до Страшного суду Застарілий термін теології

Біблі́йна кри́тика — див **Бі́блія.**

Біблі́йні літерату́рні жа́нри — жанрова група сакральних творів, пов'язаних зі Св Письмом Із Старим Завітом генетично поєднані поетичні (молитви, псалми, гімни, пісні, плачі), правничі (декалоги), культові (формули, ритуали, приписи), пророчі (застереження, погрози, благословення, проповіді), історичні (міфи, легенди, приповісті, реляції), магічні форми Від Євангелія походять слова (логії) Ісуса Христа, оповіді про нього, притчі, бесіди між євангелістами Близькі до них об'явлення (Апокаліпсис), листи, послання апостолів, паранететичні тексти До Б л ж можна віднести також апокрифи, житія, твори ораторсько-повчальної прози, церковні піснеспіви

Бібліографі́чне товари́ство *(грец biblion: книга і graphō пишу)* — громадська добровільна організація, покликана сприяти розвитку бібліографії та книголюбства Таке завдання виконувала Бібліографічна комісія (у 1934—39 — Бібліологічна комісія), створена у Львові в 1909 при Науковому товаристві ім Тараса Шевченка Очолив комісію І Левицький До її складу входили відомі вчені — М Возняк, В Гнатюк, Ф Колесса, М Комаров, В Перетц та ін Її почесним членом було обрано І Франка Завдяки їхній діяльності з'явилося сім томів «Матеріалів до української бібліографії» При Новоросійському університеті діяло Одеське Б т (1911—19), кероване істориком І Лінниченком Воно видавало «Известия Одесского библиографического общества» У 20-ті XX ст в Одесі з'явилося Українське Б т (1925—30), а при ВУАН (Всеукраїнська Академія Наук) — Бібліографічна комісія (1926—30), до складу якої входили також співробітники Всенародної бібліотеки України (тепер — Національна бібліотека України ім В Вернадського)

Бібліографі́чний за́пис — одиниця бібліографічної інформації про друкований (рукописний) твір, його частину або групу таких творів, що передбачає зазначення класифікаційного індексу, предметної рубрики, відповідного шифру, може містити анотацію чи реферат

Бібліографі́чний о́пис — сукупність свідчень про друкований твір (частину або групу аналогічних творів), якими здійснюють його ідентифікацію, створюють уявлення про відповідний зміст, встановлюють обсяг, довідковий апарат, вихідні дані, кількісні характеристики, читацький адресат Б о є основою бібліографічного запиту, може складатися на окреме видання (том, серія) чи на його частину (аналітичний), фіксувати багатотомне видання (зведений), охоплювати кілька видань (об'ємний) У XX ст поширилися дві системи Б о пруська (твори конкретного автора, фізичної особи) та американська (твори авторського колективу)

Бібліографі́чний підбі́р — процес повного чи часткового збирання друкованих, періодичних видань, рукописів та ін документів, що стосується теми відповідного чи проектованого посібника або запиту

Бібліографі́чний пока́жчик — див **Пока́жчик**

Бібліографі́чний по́шук — процес віднаходження відповідної конкретному запиту інформації, що здійснюється під час бібліографічного обслуговування читача Термін запозичений з інформатики Слід відрізняти Б п від виявлення друкованої продукції (рукописів), яке стосується власне бібліографування

Бібліографі́чні групува́ння — об'єднання бібліографічних записів у групи за наперед визначеними характеристиками, що здійснюється на підставі змістових (систематичний, тематичний чи бібліографічний покажчики) або формальних (рік видання, хронологічні особливості, абетка авторів та назв тощо) ознак

Бібліогра́фія *(англ bibliography, франц bibliographi, нім Bibliographie, від грец biblion книга і graphō пишу)* — науково-практична дисципліна, призначена виявляти, обліковувати, систематизувати і поширювати інформацію про рукописні та друковані твори, з'ясовувати історіографію певних питань, складати різні покажчики і сприяти оптимальному використанню їх, розробляти теоретичні питання джерелознавства, принципи бібліографічної роботи Використовують і близькі за значенням поняття каталог, огляд, бібліотека, реєстр, опис, інвентар Тривалий час Б ототожнювалася з книгознавством, бібліологією, бібліософією тощо Б є етапом, що передує будь-якому дослідженню (також художній творчості), обов'язково фіксується у монографіях, стосується як технічних, природознавчих, так і гуманітарних наук, зокрема і філологічних, в яких наявна диференціація на літературознавчу та літературну Б Першу утворює сукупність відповідних посібників з проблем теорії, історії письменства, літературної критики (Рева Н М, Рева Г С Українська література Теорія, історія та методика викладання Науково-допоміжний бібліографічний покажчик — К, 1991) Існує кілька типів Б описова (фіксування доробку певного письменника чи літературної діяльності представників певного стилю або напряму), селекційна (твори,

дібрані за певним критерієм — тематичним, жанровим тощо), особова (доробок певного письменника, критичні розвідки про нього та ін) До цієї класифікації додаються ще національний, галузевий, краєзнавчий, ретроспективний, перспективний, плинний типи Продукцією діяльності Б вважають бібліографічні посібники, каталоги, огляди, довідники та будь-яку їх сукупність або різновид бібліографічних матеріалів Відповідно до здійснюваних функцій у Б виокремлюють такі підрозділи державна (національна) Б, призначена для обліку і реєстрації всіх творів друку в країні і створення на цій основі універсальних джерел бібліографічної інформації, науково-допоміжна, рекомендаційна, галузева, краєзнавча Б, видавничо-книготорговельна, поточна і ретроспективна Б, Б бібліографії За змістом та формою до Б можуть належати історико-літературні, персональні, проблемно-тематичні праці, довідники, монографії, навчальні посібники, періодичні та неперіодичні видання Для позначення наукової дисципліни, що вивчає теорію історію і методику Б застосовується термін «бібліографознавство» Теорія висвітлює специфіку Б, а методика розробляє технологічні питання, пов'язані зі складанням відповідних посібників чи словників, пошуком та відбором літератури з урахуванням усіх необхідних даних про фіксований друкований чи рукописний текст Упорядкування бібліографічних покажчиків здійснюють послідовно за етапами вибір теми з уточненням її меж та складанням плану, пошуки потрібної літератури шляхом аналізу уже відомих Б або звернення до комплектів періодичних видань тощо, відбір літератури, бібліографічний опис, анотування, розташування матеріалу у хронологічному, систематичному тощо порядку, редактура покажчика та його оформлення У Б використовують кілька типів анотацій Так при науково-допоміжній процедурі застосовуються лаконічні пояснювальні анотації, що доповнюють певними фактами певні описи, а розгорнуті анотації містять основну ідею та зміст зазначуваного тексту, його оцінку, рекомендації вірогідному читачеві Групування рукописів і друкованої продукції здійснюється за абетковим, хронологічним, систематичним, тематичним, предметним, проблемним тощо принципами, котрі можуть взаємопов'язуватися Б з'явилася у Давній Греції (з V ст до н е), здійснювала опис книг, хоч найраніші списки писемних пам'яток віднаходять у Давньому Єгипті та Месопотамії (III—II тис до н е) у вигляді табличок (пінакографія) Вважається, що перша Б належить Ієроніму Стрідонському — автору «Книги про знаменитих мужів» (392 до н е) Основи її як наукової дисципліни закладав у III ст до н е еллiністичний поет і критик Каллімах — автор каталогу Александрійської бібліотеки Відомі також праці римських авторів Корнелія Непота (портретний «Життєпис відомих полководців»), Гая Светонія Транквідона (інформаційний «Життєпис дванадцяти царів») Традицію Б перейняла церква Найпомітнішою працею у християнських колах вважалася «Книга про церковних письменників» (1494) Йоганна Тріденгаймського Розвиток Б пожвавився у постренесансній Франції (впорядкування описів, інвентарів, реєстрів книг тощо), поширившись і в інших європейських країнах Уже у XVI ст з'явилася інтегрована латиномовна праця у 3-х томах «Універсальна бібліографія» (Цюріх, 1545—55) К фон Геснера, що охоплювала різні сфери тогочасних знань, мала «Додаток» (1555), згодом була доповнена виданнями «Всесвітньої бібліотеки» (1574, 1583) І Зімлера, І Фрізея Намагався здійснити всеохопну Б («Mare magnum», 1700 томів) флорентієць Маруччелі, якому вдалося видати лише 112 томів Терміном Б оперував Л Ж де Сен-Шарль («Паризька бібліографія 1643—1650») Ф Лабе упорядкував перший покажчик бібліографічних покажчиків «Бібліотека бібліотек» (1653) Літературознавчого та літературного спрямування ця дисципліна набула в «Огляді літературної держави» Г-А Гаймана (1718, восьме видання — 1791—97), «Досвіді історичного словника про російських письменників» (1772) М Новікова, у «Вступі до книгознавства» (1777—78, 1795—96) М Деніса, «Керівництві з історії всезагальної літератури» (1789–1802) К Ж Бужіне Специфіка Б часто зумовлена власне літературним та науково-теоретичним дискурсом, на підставі чого формувалися різні школи, товариства, інститути тощо Чільне місце відводиться її універсалізації, яку представляють «Гетівський збірник» (з 1880), «Публікації Американської асоціації нових мов» (з 1884), польський «Літературний щорічник» (з 1932), анотований «Путівник» (з 1932) Е Бекера та Дж Пакмана, «Путівник з бібліографії, біобібліографії, історіографії, хронології та енциклопедії літератури Систематичний покажчик [ ] 1756—1932» (1934) А Фоміна, одинадцятитомний «Світ у книзі» Р Беме та Ф Кунца (1956), «Радянська художня література і критика (1938—65, 1952—72) у дев'яти випусках, п'ятитомна «Кембриджська бібліографія англійської літератури» (1940—57) Ф Бетесона, «Бібліографічні показники російської літератури XIX ст» (1949) Є Рискіна, театральний «Путівник» (1953—57) Й Грегорі, німецькомовний тритомний «Біографічний, літературний та бібліографічний словник всесвітньої літератури» (1951—54), «Гренджерівський покажчик» (1957), «Матеріали з літературознавства» (Лейпциг, з 1952), «Путівник з іноземних бібліографій та довідників з літературознавства і художньої літератури» (1959) Б Канделя, двотомна «Бібліографія російської зарубіжної літератури 1918—1968» (1970) Людмили Фостер, «Радянське літературознавство і критика Книги і статті 1917—1967 рр» (1989) у чотирьох частинах за редакцією Є Рискіна Ретельно опрацьована Б жанрів, вічних образів, наприклад Б «Слова о полку Ігоревім» Варвари Адріанової-Перетц (1940), Ольги Данилової (1940), Л Дмитрієва (1955) та ін, «Бібліографія теми про Дон Жуана» (1954) А Є Сінгера Популярними є ретроспективні Б всезагальної літератури, в яких представлені різні літературознавчі словники та енциклопедії, посібники, як-от «Керівництво зі світової літератури» (1935—37) Г-В Еппельсгаймера , що охоплює матеріал про письменство античності, Сходу, західноєвропейських країн від давнини до XIX ст Другий (1947—50) та третій (1960) посібники аналізують матеріал до XX ст Найповнішим джерелом вважається також Б з окремих національних літератур, літературних періодів чи доробку певного письменника дванадцятитомна «Літературна Франція» (1827—64) Ж М Керара, «Історія російської та загальної словесності [ ]» (1872) В Межова, двотомне «Керівництво до чеського літературного руху наприкінці XVIII ст [ ]» (1875—76) Й Іречека,

колективний «Гетівський збірник» (з 1880), «Біографічний словник письменників» (1882) Ф Борнмюллера, чотирнадцятитомна «Бібліографія основних джерел з історії німецької літератури» К Гедеке (1884—1956), «Російська словесність з XI до XIX століття включно» (1899—1902) А Мезьєра, двотомний «Біографічний та бібліографічний словник чеських письменників» (1910) Й Ф Урбанека, «Літературний лексикон» (1927) угорця М Бенедека, «Сучасні письменники Франції» (1927) Д Бонніфона, ілюстрована чотиритомна «Польська література від джерел до світової війни» (1929—31) Г Корбута, «Письменники наших днів» (1931) Діллі Танде (псевдонім С Дж Кюніца), двотомна «Бібліографія французької літератури» (1933) А П Тіма, продовжена С Дреєром та М Роллі, «Англійські письменники XIX ст» (1936) й «Американські письменники 1600—1900» (1938) С-Дж Кюніца та Г Гейкрафта, п'ятитомна «Кембриджська бібліографія англійської літератури» (1940—57), чотиритомний «Німецький літературний словник» (1940) В Коша, два словники чеських письменників-белетристів (1945—46, 1945—56) Й Кунця, колективна «Історія літератури США» (1949), тритомний «Досвід літературного словника» (1949—50) іспанця С де Роблеса, «Сучасна американська література» (1944) і «Сучасні американські письменники» (1944) Ф Б Міллета, «Болгарські письменники» (1947) Г Костантинова, «Письменники XX століття» (1950) С-Дж Кюніца, Г Гейкрафта, двотомний колективний «Словник французької літератури» (1951), «Література Данії та інших скандинавських країн» (1954) Г Фонсмарка, «Словник дитячих письменників та ілюстраторів дитячої книги» (1956) С-Дж Кюніца та Г Гейкрафта, колективний двотомний німецькомовний «Бібліографічний словник письменників усіх часів та всіх країн» (1956—58), «Бібліографія бернолактів» (1957) Т Котвана, «Всезагальний словник письменників» (1957) іспанця А Мінчеро Віласаро, «Іноземні довідникові та бібліографічні видання» (1991) Є Картишової, упорядкований Є Муравйовою та І Дороніною анотований покажчик «Художня література і літературознавство Австрія Данія Ірландія, Ісландія, Нідерланди Норвегія, Угорщина Фінляндія Швейцарія Швеція Шотландія» (1998) та ін Особливе місце посідають орієнтальні довідники на зразок «Енциклопедії ісламу» (1913—36), що мала кілька перевидань німецькою, французькою та англійською мовами, «Видатних поетів» (1922) Убейда Ахмеда, дванадцятитомного видання «Яскраве світло» (1945—47) ас-Сахаві Шамса ад-Діна Мухамеда, «Великого китайського біографічного словника» (1949), індійської «Національної бібліографії» (1958), «Турецьких бібліографій 1939—49» (1957), іранського «Путівника за книгами» (1958) тощо, які доповнюються або конкретними дослідженнями (К Брокельман, «Історія арабської літератури», 1943—49), або матеріалами часописів («Арабістика», з 1954) Б компаративного літературознавства найповніше репрезентована працями «Дослід бібліографії порівняльного літературознавства» (1904) Л-П Бетца, «Бібліографія порівняльного літературознавства» (1950) Ф Бальдансперже та Ф Фрідріха, франкомовним «Журналом порівняльного літературознавства» (з 1921) Перекладну літературу фіксував «Індекс перекладів», який видавало ЮНЕСКО з 1961 англійською та французькою мовами Значної уваги надають Б античної літератури, починаючи з «Керівництва класичною філологією», що виходило у Мюнхені (1885—1924) за редакцією Й Мюллера, та «Історії римської літератури» (1898—1905) М Шанца Над створенням Б античного письменства працювали вчені різних країн — Франції (Ж Марузо, А та М Краузе, А Карто), Німеччини (Г Віссова, В Кролль, А Гудерман), Англії (Л Віблей) та ін Українська Б зародилася у XI ст її, зокрема, представляє «Богословьца от словес», що була складником Ізборника Святослава (1703) і містила три списки «істинних» та «ложних» книг Івана Дамаскина, Григорія Богослова, Ісидора Пелусіота Методологічні й теоретичні основи національної Б формувалися пізніше, у XIX ст, передусім в альманасі «Русалка Дністровая», а також завдяки зусиллям Є Болховітінова, М Максимовича, І Вагилевича, М Костомарова, О Лазаревського, П Єфименка, І Франка, М Павлика, Б Грінченка та ін Велике значення мали видання «Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798—1883)» (1883), «Т Г Шевченко в літературі та мистецтві» (1903), «Література українського фолькльору Досвід бібліографічного покажчика» (1903) Б Грінченка, «Українська драматургія» (1906) М Комарова, двотомна «Галицько-руська бібліографія XIX століття» (1888—95), «Українська бібліографія Австро-Угорщини за роки 1887—1900» (1909—11) І Левицького Розвивалася Б й у наукових програмах ВУАН, репрезентована виданнями Є Кирилюка («Бібліографія праць П О Куліша та писань про нього», 1929), В Тарнавського («Г Ф Квітка-Основ'яненко Бібліографічна розвідка З нагоди 150-х роковин народження письменника (1778—1928)», 1929) та ін У 1922 завдяки ініціативі Ю Меженка-Іванова було засновано Книжкову палату України, що має ім'я І Федорова (Федоровича), — центр державної Б, який здійснює облік і реєстрацію видань, випускає бюлетені і літописи книг, нот, періодики, щорічні покажчики та довідники Так, з 1936 систематично друкується «Літопис журнальних статей Державний бібліографічний покажчик» з відповідними розділами, присвяченими літературознавству та художній літературі На теренах Б працювали Христя Алчевська, І Бойко, М Бутрин, П Баб'як, Марія Вальо, Л Гольденберг, М Гуменюк, О Дзьобан, І Корнєйчик, О Багрій, С Маслов, М Плевако, П Попов, Н Рева, М Яшек, Ліля Бєляєва, Наталя Лоцинська, Галина Гамалій та ін Помітними виданнями були окремі томи п'ятитомної «Української літератури в загальнослов'янському літературному контексті», зокрема «Літератури країн центральної і південно-східної Європи на Україні Матеріали бібліографії (початок XIX ст — 1980 р)» (К, 1991 — Т 4) та «Українська література в країнах центральної і південно-східної Європи Матеріали до бібліографії» (К, 1994 — Т 5) Літературознавчу Б здійснюють підрозділи Національної бібліотеки України ім В Вернадського, відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України, Наукова бібліотека ім В Стефаника (Львів), наукові бібліотеки Одеси, Харкова, обласні бібліотеки та бібліотеки вищих шкіл ведуть науково-допоміжну Б з літературознавства у формах каталогів, картотек, покажчиків З 1978 Національна бібліотека України видає покажчик «Філологічні науки в Україні» Інтенсивно розвивається Б і нині Так, В Ярошик та В Усань

упорядкували видання «Український письменник Аркадій Любченко», Галина Гамалій та В Шевченко — «Григорій Сковорода (1722—1794)» (К, 2002), В Ясінський — «Літературно-науковий вісник Покажчик змісту Том 1—109 (1898—1932)» (К—Нью-Йорк, 2000), Є Бабич, Л Коцирій, В Патока — «"Слово і час" Систематичний покажчик змісту (1990—1999)» (К, 2002), Рона Жданова, Галина Гамалій — «Тарас Шевченко Бібліографічний покажчик 1999—2003» (К, 2004) За редакцією О і Т Лучуків з'явилася книга «Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914—1939) Бібліографічний покажчик» (Львів, 2003) Б Грановському належать капітальні праці «Джерела альтернативного українознавства (Європа, 1940—1945 рр) Бібліографічний довідник» (К, 2002), «Історія національного друку України в бібліографії За 1483—2000 рр» (К, 2003) Було видано три випуски «Друкованого зведеного каталогу україномовної книги державних бібліотек та музеїв України» (з 1999), який упорядкували співробітниці Національної парламентської бібліотеки Рона Жданова та Ірина Негрейчук Нині в серії «Національна бібліо-графія України» друкується «Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України ім В Вернадського» за редакцією О Онищенка тощо Планується до видання зведений каталог НАН України Поширена анотована Б, зокрема англомовна «Ано-тована бібліографія української літератури в Канаді» (Едмонтон, 1987) Яра Славутича, «Володимир Винниченко Анотована бібліографія» (Едмонтон, 1989) В Стельмашенка Також практикований бібліографічний нарис, зокрема написаний Людмилою Тарнашинською про Є Сверстюка й опублікований у виданні «Євген Сверстюк Це — вибір» (К, 2002)

Бібліографознáвство — наукова дисципліна, яка вивчає специфіку бібліографії, її теорію, історію, методику, має організаційний розділ

Бібліографувáння — наукова реєстрація літературних публікацій певного автора та відповідної критичної рецепції, що сприяє глибшому вивченню його доробку Так, Б творчої спадщини Тараса Шевченка охоплює понад триста назв, починаючи з видання «Кобзаря» (1860) у перекладі на російську мову, здійсненого за редакцією М Гербеля До Б долучилися М Комаров, Б Грінченко, І Франко, В Доманицький, О Андріївський, М Яшек, М Плевако, О Багрій, І Айзеншток, О Дорошевич, Ю Меженко, М Новицький, М Сумцов, В Шпілевич, І Романченко та ін Особливо цінними видаються покажчики М Комарова («Т Шевченко в литературе и искусстве», 1903), М Яшека, який продовжив працю попередника («Т Г Шевченко Бібліографія літератури про життя і творчість 1839—1959», 1921), І Бойка, Л Бєляєва та ін, виданий у 1963, Ф Сарани («Т Г Шевченко Бібліографія ювілейної літератури 1960—1964»), видрукуваний у 1968, М Багрича («Т Г Шевченко», 1964) та ін

Бібліолáтрія *(грец biblion книга і latreia шанування)* — забобонне схиляння перед книгою, перетворення її на культ Так часто ставляться до сакральних та магічних книг

«Бібліологічні вісті» — часопис, що видавався в 1923—31 Українським науковим інститутом книгознавства (Київ) за редакцією Ю Меженка Вийшло 25 чисел. У ньому поряд із розглядом фахових проблем з теорії та історії книги, бібліографії та бібліотекознавства й інформації порушувалися питання про книжкові поточні видання, друкувалися статті, присвячені творчості Т Шевченка, П Куліша, І Манжури, М Гоголя, М Коцюбинського та ін До співпраці залучалися М Зеров, О Дорошевич, М Возняк, В Перетц, С Маслов, П Попов, В Ігнатієнко та ін

Бібліолóгія *(грец biblion книга і logos слово, вчення)* — комплексна наука про книгу Термін рідковживаний, використовувався ще в XVI ст у Франції, Ж Ж Рів (1730—95) застосовував його у значенні «мистецтво міркувати про книги і говорити про них із певністю чи то стосовно їхнього змісту, чи стосовно їхньої історії» У 1931 О Фомін пропонував замінити термін «книгознавство» терміном «Б», яким тоді позначали філософію книги Бельгієць П Отле (1868—1944) виокремлював у Б психологічну, соціологічну і педагогічну проблематики М Рубакін розробляв психологічні аспекти Б, узагальнюючи їх у поняття «бібліопсихологія», низка його положень (про вивчення автора, твору і читача як ланок процесу спілкування, про індивідуальну своєрідність сприйняття книги і її залежність від життєвого досвіду читача) застосовується у бібліотечній психології, психолінгвістиці, теорії масових комунікацій, системотехніці

Бібліомáн *(грец biblion книга і mania безумство, шаленство)* — див **Бібліофіл**

Бібліомáнтія *(грец biblion книга і mantion покривало)* — гадання за книгою, яку розкривають навмання, шукаючи відповіді у першій фразі, що потрапляє в поле зору В античну добу Б здійснювали за поемами Гомера, «Енеїдою» Вергілія, в християнську — за Св Письмом Про гадання на псалтирі йдеться у «Повчанні» Володимира Мономаха Часто при цьому роблять помітки, які стають основою гадальних книг

Бібліонóмія *(грец biblion книга і nomos закон)* — бібліографічний каталог з елементами класифікації книг Поняття вперше вжив канцлер Ам'єнської церкви магістр Рішар де Фурніваль (XIII ст) А Сидоров (стаття «Основні принципи бібліономії стосовно російської книги», 1924) тлумачив це поняття як «книжне мистецтвознавство»

Бібліополíстика *(грец biblion книга і poleo продаю)* — розділ книгознавства, який досліджує теорію, історію, організацію книготоргівлі

Бібліотáф *(грец biblion книга і taphos могила)* — «той, хто ховає книги» Жартівлива назва власника бібліотеки, який не дозволяє іншим нею користуватися

Бібліотéка *(грец bibliothēkē, від грец biblion книга і thēkē сховище)* — зібрання книг чи рукописних матеріалів, особисте зібрання літератури письменником, його «коло читання», культурно-освітня, науково-інформаційна установа, яка збирає, укомплектовує, зберігає, здійснює довідково-бібліографічне опрацювання друкованої продукції, рукописів, мікрофільмів тощо, забезпечує громадське користування ними Під час розвитку Б змінювалося розуміння її сутності книгосховище, читальня, заклад, багатоелементна структура Нині, на порозі епохи інформації та запровадження екранної культури, зокрема практики Інтернету, зазнає перегляду її концепція, базована на жорсткій парадигмі, обов'язковій наявності документа у фондах тощо За класифікацією

ЮНЕСКО (1970), Б поділяють на універсальні, національні, публічні (масові), університетські, шкільні Подеколи їх укомплектовують за галузевою специфікою Б-депозитарії займаються збереженням та використанням спеціальної та рідкісної книги Мета, принципи, зміст і форма, фахове забезпечення роботи Б є прерогативою бібліотекознавства Найдавніші сховища писемних пам'яток та рукописів відомі ще у Давньому Єгипті, Шумері, Вавилоні, Китаї, Індії, Персії (Сузи), Греції Вважають, що перша публічна Б була організована в Афінах (VI ст до н е) Пісістратом, яку Ксеркс захопив під час греко-перської війни, а повернув Селевк Никанор Римська Б започаткована воєнним трофеєм, привезеним Емілієм Павлом та Лукуллом після завоювання Греції Задум Юлія Цезаря заснувати публічну Б здійснили Азіній Полліон в період Золотого віку та імператор Август, який заклав основи Палатинської (зруйнованої пізніше папою Григорієм Великим) й Октавіанської бібліотек Проте вони не були такими повними, як Александрійська (III ст до н е), Хорезмська (III ст до н е) чи Пергамська (II ст до н е), «подарована» Антонієм *єгипетській цариці Клеопатрі За доби середньовіччя* була популярною Константинопольська бібліотека, заснована імператором Костянтином, яку розширили його наступники Юліан та Феодосій Молодший, але більшість її фондів були знищені Левом III За доби середньовіччя відомі також Б у Марокко Феці тощо Християни впорядковували свої книгосховища переважно у монастирях та монастирських школах, що набуло масового характеру під час правління Карла Великого (Герсфельд, Регенсбург, Райкенау, Корвея, Фульц), Матвія Корвіна в Угорщині До цієї справи залучалися і римський папа Николай V (Ватиканська Б), і Сікст IV Поступово формувалися університетські Б, зокрема у Празі, Гейдельберзі, Парижі Масове формування Б спричинене відкриттям книгодрукування, сприяючи появі Національної (Королівської) бібліотеки в Парижі (1480), Амброзіанської бібліотеки у Мілані (1608), Б у Петербурзі (1714), Британського музею в Лондоні (з 1753) Бібліотеки імені Кирила і Мефодія у Софії (з 1878), Бібліотеки Конгресу США у Вашингтоні (з 1890), Національної бібліотеки у Варшаві (з 1928) та ін З'явилися державні книгосховища, сформувалися академічні Б В Україні перші Б з'явилися за києворуської доби, зокрема при Софіївському соборі, збудованому Ярославом Мудрим, при Києво-Печерській лаврі (прибл 1037), про що йдеться в Лаврентіївському кодексі, де згадано про книги, захоплені половцями та дружинниками Рюрика й Ольговичів Згодом цю традицію утверджували Львівське Ставропігійське братство (1661), Луцьке, Острозьке, Чернігівське та ін братства XVI—XVII ст, Києво-Могилянська колегія (академія), пізніше — Львівський (з 1784), Харківський (з 1805), Київський (з 1834), Новоросійський (з 1865), Чернігівський (з 1875) університети Після «приєднання» Польщі до земель Російської імперії царський уряд ініціював перевезення Б знаменита Б короля Станіслава Августа потрапила до Волинського ліцею, а потім — до Київського університету Св Володимира У другій половині XIX ст «Просвіта» ініціювала запровадження народних Б та читалень Водночас діяли Б при музеях археологічному в Києві, історико-археологічному у Полтаві, Ossolineum у Львові Подією тогочасного інтелектуального життя було відкриття публічних Б в Одесі, Києві, Харкові, Львові Тиражувалися серії видань на зразок «Дрібної бібліотеки» (1877—81) за редакцією І Франка, «Бібліотеки найзнаменитіших повістей» при газеті «Діло» (1881—1900), «Новітньої бібліотеки» Ф Федорцева (1912—23), «Загальної бібліотеки» Я Оренштайна (1903—18) тощо, які формували традицію для наступних видавців Особливо популярною була Б Наукового товариства ім Тараса Шевченка, організована у Львові в 1898 за ініціативою О Кониського, вже в 1894 вона мала 600 томів, а перед «золотим вереснем» (1939) — 300 тисяч, уклала найповніше, найсистематизованіше зібрання україніки XIX — початку XX ст, а також стародруків XVI—XVII ст Іноді Б зазнавали розгрому, як-от заснована в 1929 Бібліотека ім С Петлюри в Парижі, пограбована німецькими окупантами в 1940, відновлена в 1946 В Україні Б набула національно-державного статусу за доби гетьманату, коли 2 серпня 1918 було видано закон про заснування Національної бібліотеки Української держави (перейменована в 1919 на Всенародну бібліотеку) Нині *великі фонди літератури, зокрема художньої та літе*ратурознавчої, зберігаються у Національній бібліотеці України ім В Вернадського, Національній парламентській бібліотеці України в Історичній бібліотеці України (Київ), Львівській науковій бібліотеці ім В Стефаника, Харківській науковій бібліотеці ім В Короленка, Одеській науковій бібліотеці ім М Горького, ЦДАМЛМ м Києва, в Будинку літераторів НСПУ, в Музеї художньої літератури України та в багатьох інших музеях, в Б Київського, Львівського, Ужгородського, Чернівецького, Таврійського та ін університетів Діяльність Б регулюється Законом України «Про бібліотеки і бібліотечну справу» (1995) Б утворюють Державний бібліотечний фонд України, особливо цінні та рідкісні видання чи колекції входять до складу Державного реєстру національного культурного надбання України Чимало україністики перебуває поза межами України, зокрема в Російській національній бібліотеці та Російській державній бібліотеці (Москва), в Бібліотеці імені Кирила і Мефодія (Софія), в Національній бібліотеці (Варшава)

«Бібліотéка для мóлоді» — видавництво львівського Руського товариства педагогів, в якому друкувалися художні книги, іноді адаптовані до дидактичних потреб, та науково-популярна література У ньому з'явилося 120 назв видань

«Бібліотéка для молодíжі» — дитячий щомісячник, що виходив у Чернівцях у 1885—1914 при товаристві «Руська бесіда» Мав й інші назви — «Ілюстрована бібліотека для молодіжі, міщан і селян» (1890), «Ластівка» (1894—95), подеколи публікувався нерегулярно Редактори — О Попович, В Сухоніс та ін при співробітництві Ю Федьковича З'явилося 130 чисел, в яких популяризувалися твори Т Шевченка, С Руданського, Ю Федьковича, І Франка, С Воробкевича, Євгенії Ярошинської та ін

«Бібліотéка найзнаменúтіших повістéй» — літературний додаток до львівської газети «Діло» (1881—1906), редакторами якої були А Горбачевський (до 1884) та І Белей (1884—1906), нараховував 74 томи Серед опублікованих творів — повісті та романи Є Гребінки («Чайковський»), М Гоголя («Мертві душі»), П Куліша («Чорна рада»), І Нечуя-Левиць-

кого («Причепа», «Микола Джеря», «Хмари»), А Чайковського («В чужім гнізді», «Своїми силами»), Т Бордуляка (збірка оповідань «Ближні»), а також проза В Скотта, І Гончарова, І Тургенєва, Е Золя, О де Бальзака, Ч Діккенса, Емілії Ожешко та ін

«Бібліотéка світовóї драматургíї» — шість книг («Тартюф» Мольєра, «Школа лихослів'я» Р -Б Шерідана, «Сірано де Бержерак» Е Ростана, «Підступність і кохання» А Міллера, «Рюї Блаз» В Гюго, «Прометей закутий» Есхіла), випущених у 1945—49 видавництвом «Мистецтво» у перекладах М Рильського, Бориса Тена, С Голованівського та ін Кожне видання мало розгорнуту післямову та коментарі

«Бібліотéка украї́нської клáсики» — серія, присвячена українській новій та новітній літературі (60 томів), здійснена видавництвом «Дніпро» з 1963 (твори Панаса Мирного, А Свидницького, Ольги Кобилянської, В Стефаника, І Нечуя-Левицького та ін)

«Бібліотéка украї́нської літератýри» — систематизоване наукове видання творів українських письменників, замислене у видавництві «Наукова думка» як багатотомна всеохопна серія, забезпечена *фаховим науковим апаратом (передмови, коментарі* тощо) Виходить з 1982 За цей час з'явилися книги І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, твори Григорія Сковороди, П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, Остапа Вишні, Ю Яновського, А Свидницького, С Руданського, Ю Федьковича, І Нечуя-Левицького, О Довженка, А Малишка, І Кочерги, Лесі Українки, «Українська література XVIII ст », «Українські поети-романтики», «Українська література XVII ст », «Українська література XIV—XVI ст », «Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст », Марка Черемшини, М Старицького, М Коцюбинського, А Тесленка, Ольги Кобилянської, Панаса Мирного, І Карпенка-Карого, О Кониського, Б Грінченка, П Куліша, В Самійленка, І Сенченка, В Підмогильного, М Хвильового, Б Лепкого, Людмили Старицької-Черняхівської, В Сосюри та ін

«Бібліотéка украї́нця» — видавництво при Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, засноване в 1991 журналістом М Ляшенком Видано понад 200 книг переважно просвітницького характеру з українознавства, що висвітлюють різні аспекти національної минувшини і сьогодення, українського фольклору та звичаїв («Українська народна магія», «Український етикет» Н Бугая), лінгвістики («Російсько-український словник маловідомих слів та виразів» та «Скарбослов» М Левуна, М Ляшенка), літератури (три видання «Велесової книги», «Слово о полку Ігоревім» у реконструкції М Ткача, роман «Чорна рада» П Куліша, «Ялинка Вірші для дітей», «Лірика», «Княжа Україна» О Олеся, драма «Між двох сил» В Винниченка, повість «Марія» У Самчука, «Вибране» О Зуєвського, «Поезія» Ганни Чубач, «Українці мої, українці» Є Дудара, «Поезії» Ю Словацького в упорядкуванні Р Радишевського), літературні портрети письменників («Сашко, або Довженкове дитинство», «Євген Маланюк» І Семенчука, «Іван Драч» А Ткаченка, «Життя і творчість В Стуса» Д Стуса), літературознавчі дослідження «Імена і долі письменників» І Монастирецького, «"Празька школа" на крутосхилах "філософії чину"», «Письменство "розстріляного відродження" від літературних угруповань до Літературної дискусії» Ю Коваліва тощо

Бібліотéка Шевчéнківського комітéту — започаткована в 2002 (Київ) систематизована серія видань лауреатів Шевченківської премії Має видавничу раду, очолену П Загребельним, до складу якої входять А Стадниченко (заступник), Л Андрієвський, О Бійма, В Базилевський, І Дзюба, Л Чебикін, І Чиж У Б Ш к з'явилися книги «Політ крізь бурю» (2002) М Бажана, двотомне «Вибране» (2003) М Стельмаха, «Труди і дні» (2003) П Жура, «Далекі орбіти» (2004) А Малишка, «Вибране» (2004) Р Андріяшика, «Повінь» (2004) П Воронька, «На схрещених мечах» (2004) В Симоненка, «Вибрані твори» (2004) М Вінграновського, «Облога» (2004) Гр Тютюнника, «Вибрані твори» (2004) Б Нечерди, «Вибране» (2004) А Талалая При бібліотеці виходить альманах «Рукопис»

Бібліотекознáвство — сукупність теоретичних і практичних правил, що стосуються роботи бібліотеки та керування нею Проблеми Б висвітлювалися на сторінках міжвідомчого науково-методичного збірника «Бібліотекознавство і бібліографія», заснованого у 1964 у Харкові Крім специфічних проблем, подавалися огляди книжкової періодики Нині таку *роль виконує «Бібліотечний вісник», що виходить з* 1993 при НАН України та Національній бібліотеці України ім В Вернадського

Бібліофíл *(грец biblion книга і philos друг, приятель)* — знавець і збирач рідкісних та цінних видань Поняття «філобібл» (книголюб) відоме з давньогрецьких творів I — III ст За сучасною версією, термін «Б » з'явився наприкінці VII ст Відомими Б були Симеон Полоцький, Феофан Прокопович та ін Спеціально поліпшені видання, інколи з нумерованими примірниками, називають бібліофільськими Б із надмірною пристрастю до книг називають бібліоманом Такий образ змальовано у повісті «Бібліоман» (1871) Ш Нодьє, оповіданні «Бібліоманія» (1836) Г Флобера, у книзі «Книголюби і крадії» (1903) А Сіма М Зеров у сонеті «Самоозначення» іронічно назвав себе та ін «неокласиків» «бібліофагами» *Я знаю ми — тугі бібліофаги, / І мудрість наша — шафа книжкова / Ми надто різьбимо скупі слова, / Прихильники мистецтва рівноваги*

Бібліофóбія *(грец biblion книга і phobos страх)* — нелюбов, ненависть до книги

Біблíстика *(нім Bibelwissenschaft, франц études bibliques, англ Biblical criticism, польс biblistyka, від грец biblion книга)* — розділ теології, присвячений тлумаченню Св Письма (екзегетика), обґрунтуванню канону, вивченню сакральної історії, пізнанню шляхів божественної істини та ін У постренесансну добу доповнювався світськими методологіями (історична, філологічна, текстологічна, герменевтична, наратологічна тощо)

Бíблія *(нім Bibel, англ Bible, франц bible, від грец biblia книга)* — одна з найдавніших пам'яток світової писемності, зібрання різних за змістом та формою сакральних текстів, що з'явилися в період від XII ст до н е до II ст н е , збереження яких регламентувалося суворими правилами Назва Б походить від сирійського порту Бібл, звідки до Греції завозили папірус Пам'ятку утворюють дві самостійні частини Старий Завіт (Закон), написаний давньоєврейською мовою в дохристиянську добу, що визнає віровчення Єдиного Бога (Ягве), з яким уклали договір євреї, Новий Завіт (Благодать), сформований ран-

німи християнами, остаточно завершений не раніше IV ст н е, складається з чотирьох євангелій, першої книги діянь апостолів, 21 послання апостолів та Об'явлення Св Іоанна, поширюваний на всі рівноправні перед Богом народи Текстологічний і філологічний аналіз Св Письма засвідчує його складну історію, віднаходить у ньому фольклорні та літературні джерела, типологічно споріднені з Ведами, Авестою, епосом Вавилону Збереглися дві редакції Старого Завіту — масоретська (II ст до н е), започаткована пророком Мойсеєм (XVIII — XV ст до н е) та канонізована Ездрою (V ст до н е), і друга — Септуагінта, книга «сімдесяти тлумачів», до якої введені неканонізовані давніми євреями апокрифи Септуагінту засвоїли православна і з деякими корективами католицька церкви, натомість рішуче заперечували протестанти, що повернулися до ортодоксального, палестинського тексту Св Письма Перша редакція складається з трьох розділів 1) П'ятикнижжя Мойсеєве (Тора, тобто Закон) До нього належать Буття, близьке до давньоєгипетської ідеї монотеїзму Вихід, що живиться народними легендами, у яких відтворено героїчну історію повернення євреїв з єгипетського полону в Ханаан (Палестина) на землю обітовану, Левит, Числа, Повторення Закону, в якому йдеться про тернистий шлях осягнення волі Ягве і порушення Закону, супроводжуване неминучими покараннями, 2) Книги історичні, або Пророків (Ісус Навин, Книга Суддів, Перша та Друга книги Самуїла, відомі як книги царів, ще дві книги царів, Ісайї та 12 малих пророків, Єремії, Єзекіїля), в них відображено кризу давньоєврейського суспільства, що після золотого віку Давида і Соломона втрачало свої духовні основи, переживало розбрат і чужинецьке панування, було засуджене своїми пророками, які прагнули навернути до Закону своїх краян-відступників, 3) розділ Писання, що охоплює Псалми, Притчі Соломонові, Книгу Йова, Книгу Екклезіаста, або Провідника (Когелета), Пісню над піснями, Книги Ездри, Неемії, Данила, Руф, Есфір, Хроніки Всього було 22 книги (в юдаїзмі — 24) Крім названих книг, Септуагінта вводить до складу Б книги Товіт, Юдит (Юдиф), Приповісті Соломонові, Приповісті Ісуса — сина Сирахового, Баруха, фрагменти з Книги Ездри (2 і 3) та три Маккавейські книги У 1945 у Кумранських печерах було знайдено відповідники цих творів на шкірі, пергаменті, папірусі (до 40 000 фрагментів), які іноколи збігалися із ассиро-вавилонськими, єгипетськими, гетськими текстами Найдавніша частина Б — «Пісня Дебори» датована XII ст до н е Часто тексти Б записували кілька авторів Так, П'ятикнижжя Мойсея, що вперше з'явилось у V ст до н е, містило фрагменти, що належали пізнішим невідомим авторам Це було характерне і для Давидових Псалмів чи Приповістей Соломонових Різножанровий біблійний матеріал (богословський трактат, історія, ораторсько-повчальна проза, героїчний епос, алегорія, притча, інвектива, хорова та індивідуальна лірика, полемічна література, апокаліпсис) був основою повчально-літургійних збірників — «Параміїників», апракосів, апостолів Популярними були псалми, зібрані у Псалтирі У добу середньовіччя Б формувала історичне та природознавче світобачення, її мотиви були визначальними для тогочасного письменства, зокрема для хронік та літописів, використовувалися під час полемік то-

що Основним теологічним питанням було з'ясування ідеї Бога Живого, до якого покликана повертатися гріховна людина Поетика Б має сталі ознаки, тому спроби її розуміння за концепцією Арістотеля видаються неадекватними, на чому свого часу наголошував Й -Г Гердер Передусім при тлумаченні Св Письма слід звернути увагу на його історико-дидактичну домінанту, яка притлумлює естетичне значення пам'ятки, прочитувати його як точний і суворий стиль «дібрей хайямім» («розмови днів») Такі особливості прочитання Б опановувала екзегетика, виводячи свої студії за межі абсолютизації міфологічних та фольклорних настанов (їх аналіз у своїх наукових студіях здійснив Дж Фрезер), методики мандрівних сюжетів, наявних як епізоди у Вічній Книзі Вона домагалася алегоричного, а не буквального прочитання сакральних текстів Алегоричність прочитання започаткували отці церкви, зокрема представники Кападокійської школи, її перейняли києворуські послідовники (митрополит Іларіон, Клим Смолятич, Кирило Турівський, Данило Заточеник та ін), представники полемічної літератури, розвинули випускники і викладачі Києво-Могилянської колегії (академії) — Кирило Транквиліон-Ставровецький, Лазар Баранович, Іван Величковський, Іван Максимович, Семен Климовський, Йоасаф Горленко, Іриней Фальківський, Олексій Словицький, Григорій Сковорода та ін Починаючи від Кирила і Мефодія (IX ст) Св Письмо було перекладене слов'янськими мовами У 1499 було зібрано повну слов'янську Б, так званий Генадіївський список А в 1517—19 білоруський першодрукар Франциск Скорина вперше опублікував Св Письмо церковнослов'янською мовою У повному обсязі в 1581 була надрукована Острозька біблія, в якій врахували досвід білоруського просвітника та Луки з Тернополя Б тиражувалися друкарнею Києво-Печерської лаври (1758) й друкарнею у Москві (1663, 1752) за активної участі випускників Києво-Могилянської колегії (академії) Єпіфанія Славинецького та Арсенія Сатановського У XIX ст з'явився російський Синодальний переклад Б, а появі Б живонародною українською мовою сприяли П Куліш, І Пулюй, І Нечуй-Левицький (роботу над перекладом здійснювали в 1858—97, його було опубліковано в 1903), пізніше — митрополит Іларіон (І Огієнко), І Хоменко (1953—63), а також частково В Барка, О Зеров, І Костецький З'явився також переклад Св Письма українською мовою, здійснений митрополитом Київського патріархату Філаретом Б вплинула на розвиток усіх жанрів літератури, спричинила появу особливих форм (духовна лірика, ауто, шкільна драма тощо) Старий і Новий Завіт стимулювали художню творчість, надихали Д Аліг'єрі («Божественна комедія»), Т Тассо («Визволений Єрусалим»), Й Ван ден Вондела (трагедія «Люципер», 1654), Дж Мільтона («Втрачений рай», «Повернений рай»), П Негош-Петровича («Проміння мікрокосму»), Й -В Гете («Фауст»), Дж Г Байрона («Каїн») тощо Ренесансні та постренесансні тенденції секуляризації не послабили її впливу Досить відчутною була біблійна критика, започаткована реформаторами і гуманістами, які проголошували принцип вільного тлумачення сакрального тексту Окремі її вияви спостерігалися вже у міркуваннях Л Валли, Еразма Роттердамського, М Лютера Систематична критика з'явилася вже у «Левіафані»

Т Гоббса, в якому порушувалися питання про числа, минувшину, мету, авторитет Св Письма Особливим ii об'єктом було П'ятикнижжя, невідповідності якого привертали увагу Б Спінози та Й -Г Гердера Поступово з'ясовувався час появи Повторення Закону (де Ватте, 1805), склад П'ятикнижжя та його походження (Вельмгаузен, 1866, 1878) Наслідки позитивістських досліджень приголомшували логоцентричний розум ієрократичне законодавство Мойсея постало під час або після вавилонського полону, але було запроваджене Ездрою (40 до н е) Жоден твір, крім Книги Суддів, Повторення Закону, Пісень над піснями та деяких пророків, не був давнішим за часи вавилонського полону, хоч у Св Письмі все виглядало навпаки Одночасно вивчалася історія єврейської літератури (Гункель, Будде) Одним із перших текст Нового Завіту проаналізував Р Сімон (1678), а літературознавче дослідження здійснив Міхаеліс («Вступ до божественного писання Нового Завіту», 1750) Було з'ясовано «непоєднуваність» Євангелій, розмежованих на дві групи до першої належали три взаємоузгоджені тексти (Синоптики), до другої — Євангеліє від Іоанна Розвідки виявили, що всі тексти з'явилися не пізніше I ст н е , що давнішим було Євангеліє від Марка та Апокаліпсис і вісім послань апостола Павла Для розуміння Євангелій упорядковували спеціальні словники та розробляли відповідні граматики Однак позитивістська біблійна критика не могла адекватно проінтерпретувати сакральні тексти, оскільки не враховувала їх духовного дискурсу Біблійні мотиви використовувались у новій та новітній українській літературі Вже П Гулак-Артемовський вдався до переспіву псалмів Вагоме місце у доробку Т Шевченка посідають біблійні сюжети, епіграфи зі Св Письма (поеми «Тризна», «Великий льох», «Сон», «Кавказ», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнеє посланіє», «Неофіти»), переосмислення старозавітних і новозавітних образів та фабул у багатьох поетичних творах («Псалми Давидові», «Ісаія Глава 35», «Царі», «Подражаніє 11 псалму», «Во Іудеї во дні они», «Марія», «Подражаніє Ієзекеїлю Глава 19», «Осії глава XIV», «Саул») та малярстві («Ієзекеїль на полі, всіяному кістками», «Жертвоприношення Авраама», «Христос благословляє хліб», «Св Дмитро», «Лот із дочками», «Розп'яття», «Апостол Петро», «Самаритянка», «Притча про блудного сина», «Голова Христа», «Притча про робітників на винограднику» з Рембрандта, «Свята родина» з Мурільйо, «Вірсавія» та ін) Мотиви з Б наявні і в творчості П Куліша, який написав у формі поезії «Мусієві (Мойсеєві) пісні, апокрифічні Товітові словеса, книгу Йова, весь Псалтир і т п », І Франка (поеми «Смерть Каїна», «Мойсей», збірка «Мій Ізмарагд», цикл «З книги пророка Єремії»), Лесі Українки («Самсон», «Вавилонський полон», «На руїнах», «Одержима» та ін), Г Хоткевича («Авірон»), П Тичини («Скорбна мати», «Сотворіння світу»), М Бажана («Дебора»), Т Осьмачки («План до двору»), В Барки («Жовтий князь»), В Сосюри («Христос», «Мойсей», «Каїн»), Д Павличка («Давидові псалми», «Єврейські пісні»), Ліни Костенко («Давидові псалми»), А Бортняка («Пісня пісень»), Тетяни Яковенко («Книга Екклезіастова») тощо

Бідермáєр *(нім Biedermeier, від bieder простакуватий)* — меблевий стиль міської культури Поняття пов'язане також з іменем «шкільного вчителя Готліба Бідермаєра», наділеного пересічним смаком Вперше термін «Б » вжили німецькі поети першої половини XIX ст Л Айхродт («Бідермаєрова любов до пісні») та А Куссмауел Безпосереднім джерелом їхнього пародіювання була збірка шкільного вчителя С -Ф Завтера та ін швабських поетів, чиїми творами були заповнені сторінки альманахів та журналів для родинного читання Проте з появою неологізму Л Айхродта й А Куссмауела, які друкували свої пародії на сторінках мюнхенського часопису «Fliegende Blatter» (1855—57), видані в 1869 окремою книжкою, Б швидко перетворився на поняття, що вказувало на втрату романтизмом яскравого стильового потенціалу порівняно з утилітарними, позитивістськи обґрунтованими тенденціями повсякдення Пристрасний порив до ідеалу, рішучих дій, екзистенції, до безапеляційного неприйняття схеми та сірості, буденності животіння чи занурення у глибини «світової скорботи» поступалися прагненням домашнього спокою, поміркованості, збереження традиційних нормативів, навіть смирення як виразу вищих людських чеснот, задоволення сентиментальними переживаннями, м'якою, згармонійованою з етичними принципами красою, захопленню побутовою деталлю, частковому поверненню до заперечуваної романтиками античності, інерції класицизму і Просвітництва з його акцентами емпіричності, логоцентризму Струнка впорядкованість художнього світу зумовлювалася замилуванням природою і відлунням традиції рококо Ця ідилічна тенденція, що виникла і поширилася у німецькому (переважно австрійському) письменстві 1815—48, «між романтизмом та реалізмом», називалася ще старечою, або міщанською, романтикою Досліджуючи її, літературознавці початку XX ст В Бітек, Ф Маутнер, Г Вайгель та ін вважали доречним термін «Б » Суспільство і письменство, переживаючи чергову історичну кризу, відмовилися від абстрактних гасел свободи, коли, за словами одного із представників цього стильового напряму А Штіфтера, кожен «був пошанованим і жив без страху та шкоди поряд з іншим, міг торувати свій шлях вищої людини, заслуговував на любов і захоплення довколишнього оточення, оберігався як скарб, бо кожна людина постає скарбом іншої» Повість переважно зосереджувалася на побутових інтригах, драма — на колізіях родинного життя, лірика — на сердечних переживаннях Б був притаманний творчості Н Ленау, Л Уланда, А фон Дросте-Гюльсгофа, Е Меріке, Ф Ґрільпарцера, Г Келлера, Ш Готтельда, О Людвіга, Й -Н Нестроя, Ф -Я Раймунда, Т -Х Зілсфілда та ін На думку американського компаративіста В Немояна, подібні тенденції характеризували й інші літератури — італійську, чеську, польську, російську, навіть англійську вікторіанську Письменники Б зверталися до різних жанрів новела, казка, байка, сатира, фарс послання, медитативна лірика, епіграма, афоризми, стилізації під народні пісні тощо Г Герман у 1913 видав антологію «Бідермаєр у дзеркалі своєї доби», в якій містилися мемуари, щоденники, листи, німецький літературознавець П Клухтон у 1927 окреслив застосування поняття «Б » періодом 1815—45, згодом Ф Зенгле (тритомна «Епоха бідермаєра», 1971—80) розмежував його прояви у літературі та культурі цього періоду Наявність Б в українській літературі дискусійна На думку І Панькевича (статті у «Працях Українського істо-

рично-філологічного товариства в Празі»), він спостерігався у доробку М Шашкевича («Веснівки»), Я Головацького (вірш «Річка»), М Устияновича (вірш «Трудись і молись»), Ф Заревича (оповідання «Хлопська дитина») та ін, натомість Д Чижевський в «Історії української літератури» аргументовано спростував такі припущення, не заперечуючи стилістичних запозичень

Бі́дна ри́ма *(грец rhythmos, від rheō течу)* — рима, в якій, на противагу багатій римі, майже відсутнє суголосся опорних голосних та приголосних звуків (С Бен *«Глибоке небо синє-синє / В тонкім мереживі гілля / Хмарки неначе ластовиння / Чи перламутрова луска»*), що відрізняє її від неточної рими чи асонансу Б р може бути виражена формою однієї граматичної категорії (*зеленіють — даленіють*), флексією (*багряний — широкий*), суфіксом (*хмароньки — думоньки*) До цього типу належать і зуживані рими *«Ти надо мною в темні ночі / Ніколи не стуляла очі* [ ]*»* (Б Грінченко) Б р широко представлена в народній версифікації (думи, пісні тощо), спостерігається і в поезіях високої естетичної якості

А якщо впадеш ти на чужому полі,
Прийдуть з України верби і тополі
(В Симоненко)

Бі́ла міфоло́гія *(англ white mythology)* — метафора із «Саду Епікура» А Франса, що означає втрату чутливих джерел мови У творі один із співрозмовників, Поліфіл, для її пояснення застосовує засоби метафізики, виявляє подвійне розуміння проблеми, коли образ розташований, з одного боку, біля основ мови, а з іншого — сприймається як її результат Тому метафізика при переході від конкретного до абстрактного, від природи до істини проголошується ілюзорною, видається мовою, «знекровленою до білого», засвідчує безповоротну втрату природного у штучному утворенні, «додаткову вартість», що видається зайвою, «приліпленою» до випорожненого «тіла» Ж Дерріда в есе «Біла міфологія» (збірник «Узбіччя філософії», 1982), використовуючи цю метафору, вбачав у ній не симптом хворого тіла, як Поліфіл, а образ, за допомогою якого втрата природного об'єкта сприймається як «прибуток», що завжди було притаманне західноєвропейському логоцентризму Ж Дерріда розглядає цю метафізичну ситуацію, антитетичну постмодерністському світосприйняттю, не як «втрату», а як «стирання», тобто збереження напису білим (невидимим) чорнилом, що відкриває «економіку для гри» без будь-яких застережень Така Б м властива європейському світогляду Аналогічні думки розвинув Р Янг («Білі міфології писемна історія Заходу», 1990), що наголошував на збіжності критики логоцентризму та колоніалізму, відшуковував вихід із глухого кута традиційної метафізики

Бі́ла сту́дія — літературне угруповання українських символістів (Я Савченко, К Поліщук, П Тичина, М Терещенко, В Ярошенко, М Семенко, Лесь Курбас та ін), створене у Києві (1918) Його представники поєднували принципи езотеричних та містичних мотивів з ідеєю національного відродження, здійснювали пошуки філософічної концептуальності на основі «філософії життя» Завдяки Б с з'явилися «Літературно-критичний альманах» і «Музагет»

Бі́ла траге́дія *(польс. biala tragedia)* — драматично-поетичний ідеал, що існує в напруженому семантичному полі бінарних опозицій трагедії та комедії, загострюючи суспільно-цивілізаційну проблематику на межі можливого, в катастрофічному фіналі Поняття «Б т» застосував польський поет Ц Норвід у вступі до поеми «Напередодні великої дати» (1872) Термін утворений на підставі назви «комедія висока», наявної у буфонадах А Фредри

Бі́лий вірш *(англ blank verse)*, або **Верблі́ан**, — неримований вірш, антитетичний римованому, з чіткою внутрішньою метричною акцентово-інтонаційною структурою, в якій рима компенсується клаузулою Використовується у силабічному та силабо-тонічному віршуванні, відрізняється від античної версифікації Майже невідомий за доби середньовіччя, Б в найбільшого розвитку досяг у жанрах драматургії (В Шекспір, Дж Мільтон, Я Кохановський, Й-В Гете, О Пушкін, І Кочерга та ін), класичним взірцем яких можуть бути твори Лесі Українки («У пущі», «В катакомбах», «Йоганна, жінка Хусова», «Лісова пісня», «Бояриня», «Камінний господар» тощо), де п'ятистопний ямб, позбавлений рими, набуває гнучкої та природної інтонації У ліриці використовуються будь-які віршові розміри Б в — і двостопні, і тристопні

[ ] «Чужинко, не дивись! Засиплю очі!»
І заздро загорнув Хамсін полою
Киреї жовтої своїх танечниць
Ніхто не сміє бачить їх Араб
Серед пустині падає додолу,
Як на молитві «Все ж! Молись! Молись!
Я давній бог, я той могутній Сет,
Що тіло Озірісове нетлінне
Розшматував і кинув у пустиню
Ох, як тоді Ізіда заридала»
І звеселився спогадом Хамсін,
І вся пустиня мов знялася вгору
І в небо ринула На жовтім небі
Померкло сонце — око Озіріса —
І стало так, мов цілий світ осліп
(Леся Українка)

Або

Не збагну Чи наснилось, а, може, насправді
Наче в трави пірнаю, наче в травах тону
А на поміч не кличу Немов божевільний,
Вигрібаю чогось на глибінь (В Марочкін)

У ліричному вірші, на відміну від драматичних творів, Б в може поділятися на строфи Поділ здійснюється завдяки чергуванню переважно окситонних та парокситонних, а також дактилічних і гіпердактилічних клаузул

Бі́лий соне́т — див **Соне́т.**

Білінгві́зм, або **Двомо́вність** *(лат bis двічі і lingua мова)*, — рівноправне використання двох мов, різновид поліглотства й акультуризму (наприклад, у Бельгії розмовляють французькою та фламандською), користування ними залежно від комунікативної ситуації Особливого поширення набув за доби Ренесансу, бароко, Просвітництва, коли жива народна мова, на відміну від латини, ще не знаходила сподіваного застосування В річищі українсько-російського літературно-художнього Б писали свої твори М Гоголь, Г Квітка-Основ'яненко, Є Гребінка, Т Шевченко, П Куліш, Марко Вовчок, І Франко, Леся Українка,

В Винниченко, В Сосюра, українсько-польського — І Франко Як елемент індивідуального використання Б , вимушено поширений серед емігрантів, позначився на творчості представників «Празької школи», МУРу, Об'єднання українських письменників «Слово», Нью-Йоркської школи та ін Не всі письменники однозначно сприймають Б Якщо І Тургенєв, Х Л Борхес чи М Лесковац негативно ставилися до нього, то У Вайн-райх, М Мещерський схвалювали таку практику За відсутності рівноправних зв'язків між двома мовами Б завдає непоправної шкоди одній із них Так, у постколоніальній Україні російська мова і досі витискає українську на маргінеси комунікативного, пізнавального, навіть побутового вжитку, збіднює свідомість автохтонів, поглиблює комплекси хворобливої амбівалентності (див «Білінгвальна трагедія української людини, родини нації» Ю Ковалів) Б виправдовує себе у локальних межах, як-от упорядкована С Лучканиним «Хрестоматія румунської поезії XIX—XX століть» (К , 2002) — видання румунською та українською мовами, збірник «Українська література сьогодні» в упорядкуванні В Рубана (К , 2003), в якому *представлено твори сучасних українських поетів в* оригіналі та в перекладах англійською мовою, поетична збірка «Сары ань Жовта мить» (К , 1997) Ю Кандима українською та кримськотатарською мовами Цікавий варіант Б запропонував В Стралко (збірник «Непогасний вогонь», Мінськ, 2003), подаючи твори українських поетів у перекладі на білоруську мову, а білоруських — на українську

Бінари́зм (*лат binarius подвійний*) — теорія традиційного структуралізму, в якій використовувався принцип опозиції, що зводився до моделі дерева (кореня) з дуально розгалуженими семантичними гілками, вказуючи на протиставлення ознак Фундаментальна категорія цього наукового напряму, як і всієї логоцентричної культури з притаманною їй метафізичною свідомістю Постмодерністська критика спрямовується на руйнування засад Б завдяки виявленню незлічених перехідних етапів або доведенню різноманітності хаотично поєднуваних відмінностей, які унеможливлюють будь-які організовані опозиції За спостереженням Е Вілдона, правобічний термін завжди перебував у вигіднішій ситуації, ніж його лівобічне означення (дефініювання), яке він використовував на «свою користь» Нейтралізація опозицій, на переконання Ж Дерріди, не зводиться до того, щоб поміняти місцями протилежності, а має на меті знищити таку практику На зміну протиставленням класичної традиції постмодернізм запроваджує практику взаємопроникнення опозицій, що зумовлює відмову від західноєвропейського суб'єкт-об'єктного напруження, від настанови Мідаса (все, чого не торкнеться наука, відразу стає її об'єктом) Усунення діаметральної протилежності зовнішнього та внутрішнього в номадології (площина, ризома), в концепції складки забезпечує відмову від протистояння чоловічого та жіночого начал у контексті знади Водночас береться до уваги суб'єкт-суб'єктний досвід східних народів, притаманна їм аксіологічна настанова недіяння, обстоювана даосизмом Він певною мірою позначається на тенденціях воскресіння суб'єкта, after-postmodernism'у Відмінності, на думку Ж Дельоза, звільняються від усталених категорій тотожності, схожості, аналогії, протилежності, не зводяться до певної ідентичності, лише співвідносяться між собою Критерій, за допомогою якого вдалось би визначити величину відмінності чи невідмінності, відсутній Відтак акцентовано не універсальний код, якому, на думку структуралістів, підвладні семіотичні та життєві системи, а децентрову, рухливу мережу сенсів, робиться спроба подолання притаманного західному логоцентричному типу мислення штучного розриву об'єктивного та суб'єктивного світів, що зумовлював самотність людини у байдужому до неї космічному просторі Натомість на теренах постмодернізму відсутні і суб'єкт, і об'єкт Критика референційної концепції знака (порожній знак), відмова від ідеї позатекстового трансцендентного означуваного призводить до того, що поняття «об'єкт» у класичному розумінні втрачає сенс, стає проблематично процесуальним, існує в «економії дискурсу» (Юлія Крістева) Тому в постмодерністській практиці на початку кожного тексту вживається слово «припустимо», що править за точку відліку певної думки, заохочує до широкого міждисциплінарного діалогу

Біна́рна опози́ція (*лат binarius подвійний і oppositio протиставлення*) — *див* **Бінари́зм, Біна́рний.**

Біна́рний (*лат binarius подвійний*) — той, що складається з двох частин, часто протиставних, опозиційних, антонімічних *твердий — м'який, доконаний — недоконаний* та ін Принцип бінарної антиномії був основою міфічних моделей світобудови (контрарна пара циклічних модусів Інь та Ян, тобто чоловічого і жіночого начал, графічно зображених у вигляді яйцеподібного овалу, що в давньокитайській космогонії вказує на елемент Ци) Б протиставлення здавна застосовується в теорії літератури Так, у давньоіндійських поетиках поняття «дхвані», що пов'язується з вищою, справжньою поезією, попри її семантичну ускладненість, протистоїть семантично проясненій цитрі, розрахованій на невибагливий смак За принципом протистояння простоти і складності (метонімії та метафори) розбудовувалася періодизація розвитку української літератури Д Чижевського Б принцип зумовлює основу концепції аполлоніства-діонісійства Ф Ніцше, досліджень К Леві-Строса *природа — культура, рослинне — тваринне* тощо Б настанови — визначальна рухома сила конфлікту художнього твору, драматичного дійства, ліричного переживання, вони проявляються в літературних агонах, можуть загострювати внутрішню сутність певного стильового спрямування (*ідеал — дійсність* у романтиків тощо) При абсолютизації однієї опозиції за рахунок іншої бінарність втрачає значення Така практика зазнала критики з позицій постмодернізму Так, Ж Дельоз у студії «Відмінність та повторення» зауважував, що не існує критерію, завдяки якому можна було б відрізнити одне явище від іншого, тому відмінності витворюють химерну, децентрову мережу, яка називається ризомою

Біобібліогра́фія (*грец bios життя, biblion книга, graphō пишу*) — довідкові видання, що містять біографічні та бібліографічні матеріали, які стосуються письменників, літературних критиків, літературознавців Б можуть бути загальні («Українські письменники», 1960—65), спеціальні («Письменники радянської України 1917—1987», 1988, «Письменники України», 1986, «Ukraina irredenta 13+2», 1997,

«Письменники України», 2006), крайові («Письменники Дніпропетровщини», 1958, «Письменники Волині», 1969, «Письменники Вінниччини», 1971 тощо), присвячені окремим письменникам (двотомний «Шевченківський словник», 1976—77, «Андрій Содомора Бібліографічний довідник», 2000, 2002) Ознаки Б притаманні енциклопедіям, зокрема «Українській літературній енциклопедії», що виходить з 1988 В Україні праці з Б вперше з'явилися у XIX ст «Биографический словарь профессоров и преподавателей имп[ераторского] Университета Святого Владимира» (1884) В Іконникова, незавершена «Прикарпатська Русь в XIX віці в біографіях і портретах її діячів» (1891—1901) І Левицького Згодом були опубліковані «Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губернии с пол[овины] XVIII века» (1916) І Павловського, «Карпато-русские писатели» (1916) Ф Арістова Важливе значення для історико-літературних досліджень має праця «Десять років української літератури (1917—1927)» О Лейтеса і М Яшека (1928), антологія «" з порога смерті " Письменники України — жертви сталінських репресій» (1991) та ін Б завжди актуальна в літературному та літературознавчому процесах, що засвідчує енциклопедичний довідник «Шевченківські лауреати 1961—2001» (2001)

Біогра́ма *(англ biographical article, франц biogramme, від грец bios життя і gramma риска, літера, написання)* — стаття у словнику чи в енциклопедії, у якій висвітлюється життя і діяльність визначної особи

Біографі́зм — див **Біогра́фія.**

Біогра́фіка *(грец bios життя і graphō пишу)* — сукупність документів, які письменник чи дослідник використовує під час написання художньої (наукової) біографії, систематизування життєписів на підставі використаних джерел, різних свідчень, щоденникових записів, епістолярної спадщини тощо Вироблення методології Б здійснювали у своїх працях Ф Бекон та Дж Боуствелл («Життя Самюеля Джонсона», 1791) З позиції позитивізму було обґрунтовано потребу введення Б у текст наративу, базованого на достовірному матеріалі, розкрито психологію персонажа без приховування його позитивних і негативних рис, усунено його ідеалізацію, окреслено не лише його вчинки, а й мотиви Ці настанови врахував С Джонсон у «Життєписі найвидатніших англійських поетів» Основи української Б закладав М Ковалинський, описуючи життєвий і творчий шлях Григорія Сковороди («Життя Григорія Сковороди Писане 1794 року в давньому смаку») Методологічним проблемам Б присвячена праця «Досвід вивчення і побудови біографії» (1813) Дж Стенфілда Цей досвід використовували літературознавці для реконструювання хроніки життя і творчості певного письменника, збирання біобібліографічних даних, написання монографій

Біографі́стика *(грец bios життя і graphō пишу)* — сукупність знань, яка є наслідком дослідження жанру біографії

Біографі́чний ме́тод *(нім biographische Methode, англ the biographical approach, франц méthode biographique, польс biografizm, від грец bios життя, graphō пишу, methodos спосіб пізнання)* — спосіб вивчення літератури на підставі виявлення її зв'язку з біографією письменника, яка розглядається як визначальний чинник художньої творчості Інколи пов'язаний з абсолютизованим запереченням стильових напрямів, шкіл, обстоює суб'єктивне, імпресіоністичне тлумачення тексту Б м відомий здавна («Порівняльні життєписи» Плутарха, «Життєпис найславетніших митців, скульпторів та архітекторів» Дж Вазарі, герменевтика Ф-Е-Д Шлейєрмахера, соціологічні настанови О Конта тощо), але в науковий обіг його запровадив й успішно використовував французький поет і критик Ш О Сент-Бев У його працях (тритомні «Літературно-критичні портрети», 1836—39, п'ятнадцятитомні «Бесіди щопонеділка», 1851—62, п'ятитомний «Пор-Рояль», 1840—59) було проаналізовано історію письменства, яку дослідник інтерпретував як «виповнене захопленням читання», необхідне «для з'ясування розмаїтих фактів, власне добре написаних біографій великих людей» за рахунок естетичної вартості їхніх творів, акцентував на постаті письменника, його генеалогії, позамистецьких явищах — приватних листах, розмовах, щоденниках тощо Побутові обставини, випадкові зустрічі, мінливі душевні стани, властивості психіки митця були для Ш О Сент-Бева чинниками, що зумовлюють своєрідність літературного твору чи доробку, пов'язану зі звичками певного автора, «прикріпленого до землі», до «реального існування» Таку концепцію з прагненням до універсалізації, висвітленням спадкоємності письменника, що відповідала настановам тогочасної історичної критики та зароджуваної психологічної школи, не сприймали прибічники соціальної критики, зокрема В Бєлінський, А Луначарський, почасти Г Плеханов Водночас Ш О Сент-Бев у статті, присвяченій Ж Ж Амперу, підтвердив практику порівняльного літературознавства, поширювану на Б м і зорієнтовану на виявлення типологічних паралелей у творчості письменників, висвітлення їх духовної спорідненості, «специфічної близькості [ ] духовних кланів» Результати дослідження творчості окремих письменників дослідник подавав у їх літературних портретах Методологічні принципи Ш О Сент-Бева використав данський критик Г Брандес («Головні течії в європейській літературі XIX ст», 1872—90), назвавши свій спосіб аналізу історико-психологічним, у тлумаченні приділяв увагу ідеологічним чинникам та національно-культурному контексту художньої дійсності Його досвід перейняв Н Котляревський («Старовинні портрети», 1907), переконаний, що кожна літературна подія «мусить поцінновуватися передусім як документ свого часу і як документ, що пояснює психіку поета» Різновидом втілення Б м вважають праці І Тена, який, розглядаючи закони взаємодії історичних та літературних процесів, доповнив теорію Ш О Сент-Бева поняттями «раса», «географічне середовище», «момент», заклав підвалини культурно-історичної школи та соціологічної критики, однак недооцінював специфіку таланту як неповторного феномену Спробу відновити традицію літературного портрета (В Шекспір, Й-В Гете, Вольтер, І Тургенєв, Ф Достоєвський, Л Толстой, М Горький) здійснив Г Брандес, поєднавши культурно-історичну методологію І Тена з теорією Ш О Сент-Бева Однак він не завжди розкривав специфіку зв'язків письменника і довкілля, яке породжувало у творчій уяві нові образи, інколи нехтував національною ментальністю письменства Особливо вразливим було його припущення, що дослідни-

ку треба «наближати до нас чужоземне, так що нам легше засвоїти його, і віддаляти від нас наше власне, так що ми можемо споглядати його здалеку, в загальному» Натомість інші прихильники Б м звільняли життєпис митця від сторонніх впливів, окреслювали імпресіоністичними прийомами іманентні характеристики його особистості задля виявлення «потаємного духу» Таку позицію поділяли французький історик Г Лансон, російський критик Ю Айхенвальд (почасти — О Веселовський), німецький літературознавець Е Ерматінгер Поширилася імпресіоністична есеїстика, представлена працями А Саймонса, Дж Сантаяни, А Франса, Р де Гурмона, М Кузміна, С Маковського До традиції Б м звертався німецький психолог Р Мюллер-Фрайєнфельс, висвітлюючи психологічні типи письменників з огляду на їх твори В Україні Б м притаманний працям В Горленка, М Чалого, М Петрова, С Балея, особливо О Огоновського, який поєднав його з бібліографічним принципом в «Історії літератури руської» Б м позначився і на окремих дослідженнях, зокрема шевченкознавчих І Франка, зумовивши прагнення дослідника відтворити «живий образ Кобзаря на тлі свого часу й своєї суспільності» («Причинки до оцінення поезії Т Шевченка», 1881) У радянський період Б м був названий «буржуазним», вульгаризувався, трактувався як другорядний у вивченні творчості письменника, життєпис якого розглядали з позамистецьких класових позицій Засади Б м вплинули на художню літературу, спричинили появу біографії як жанру («Тарасові шляхи» Оксани Іваненко) чи белетризованої біографії на зразок твору «Романи Куліша» В Петрова (Домонтовича) Отже, був започаткований жанр біографічного роману, основою якого стали документальні свідчення про видатну особу, цілісне її життя чи його фрагмент

Біографі́чний рома́н — див **Біогра́фія**.

Біогра́фія, або **Життє́пис** *(грец bios життя і graphō пишу)*, — художнє або наукове відтворення історії конкретної особи на основі задокументованих фактів та свідчень Фактографічний матеріал є підставою для побудови динамічного сюжету Ступінь присутності автора відтворений у невід'ємному від прообразу персонажі, проте обсяг трансформованих у твір життєвих подій залежить від вимог певного жанру Б (художня, академічна, наукова, науково-популярна) Тому інтерпретація життєвих подій того чи того індивіда може здійснюватися в різних площинах (художній, популярній, науково-популярній, науковій, академічній), які часто перетинаються Б як жанр постала в античну добу, пов'язувалася з енкомієм, риторикою («Життєпис філософів», «Про трагічних поетів» Арістоксена Тарентейського, «Про життя, вчення та вислови знаменитих філософів» Діогена Лаертського, «Порівняльні життєписи» Плутарха, «Життєпис Агріколи» Тацита, «Життєпис дванадцяти цезарів» Светонія, «Буддачаріта» Ашвагоші та ін) В добу середньовіччя твори агіографії (житія святих) мали окремі ознаки Б Ренесанс із його апологетизацією антропоцентризму та індивідуалізму зумовив розвиток Б, починаючи із новелістичних «Життєписів найславетніших митців, скульпторів та архітекторів» Дж Вазарі, в яких ще відчутний вплив агіографії, та біографічних творів П де Б Брантома Б сягнула апогею в часи Просвітництва, принцип історизму зумовив широке застосування письменниками першоджерел, відхід від ідеалізації персонажів, уважність до біографічних деталей «Життєпис найвидатніших англійських поетів» С Джонсона, «Історія Карла XII» (1730—31) Вольтера, «Життя Самюеля Джонсона» (1791) Дж Босуелла, «Життя Григорія Сковороди Писане 1794 року в давньому смаку» М Ковалинського тощо У 1817 С Т Колрідж започатковує жанр автобіографії Б XIX ст була властива документальність (семитомне «Життя Вальтера Скотта» Д Локхарта, 1836—38, шеститомне «Життя Дж Мільтона» Д Мессона, 1859—80, тритомне «Життя Ч Діккенса» Дж Форстера, 1872—74 тощо) та менші за обсягом життєписи «Фон-Візін» (1830) П Вяземського чи «О С Пушкін в Олександрівську епоху» (1874) П Анненкова Розрізняють шість тематичних різновидів Б про надзвичайних осіб, видатних осіб, певних діячів епохи, певних діячів нації, учених та письменників, художників З'являються відповідні словники на зразок восьмитомного «Словника знаменитих людей руської землі» (1836—47) Д Бантиша-Каменського або незавершеного шеститомного «Критико-біографічного словника російських письменників та вчених [ ]» (1889—1904) за редакцією С Венгерова Важливе значення для розвитку Б як жанру мало запровадження біографічного методу Ш О Сент-Бева Розрив із традиціями вікторіанства після Першої світової війни позначився і на жанрі Б, особливістю якого стало скептичне ставлення до зображуваних персонажів, зокрема у доробку англійського письменника Л Стрейчі («Знакомиті вікторіанці», 1918, «Королева Вікторія», 1921 тощо), який використовував прийом скидання масок, розвінчування зображуваних персонажів, запровадження «духу вільного дослідження», на відміну від властивого попереднім творам сухого документалізму На пошуках стилістики нової Б зосереджувалися А Моруа, С Цвейг, Е Людвіг, прагнучи висвітлювати правду, суперечності зображуваного характеру, доводячи, що Б може бути мистецтвом Протилежної думки дотримувався англійський дослідник Г Ніколсон у полеміці з А Моруа Вірджинія Вулф, автор «Життя Роберта і Єлизавети Браунінг очима їх собаки», намагалася у творах поєднати ці антитетичні погляди Зверталися до можливостей художнього потрактування життєпису Р Ролан, І Стоун, Г Манн, Б Франко, Д Ліндсей, В Ходасевич, Зінаїда Гіппіус та ін Поряд із науково-популярним напрямом у Б розвивалися також герменевтичний («Історія автобіографії» Г Міша) та психоаналітичний («Спогади про дитинство Леонардо да Вінчі» З Фройда) У Російській імперії популярною була серія «Жизнь замечательных людей», яку видавав у XIX ст Ф Павленков, у 1933 її відновили за ініціативою М Горького У США, за спостереженням Г Померанцевої, було опубліковано 4800 різних Б В Україні у 1918—33 працювала біографічна комісія у складі ВУАН під керівництвом Д Багалія, М Василенка, С Єфремова Принципи Б використовували у своїй творчості В Петров («Романи Куліша», «Аліна і Костомаров»), С Васильченко («В бур'янах»), Л Смілянський («Поетова молодість»), Зінаїда Тулуб («В степу безкраїм за Уралом»), Р Іваничук («Четвертий вимір»), С Носань (драма «Остання мить») та ін Вони опрацьовували художню Б як специфічний метажанр із сюжетно-подієвою та асоціативно-психологічною основою,

з поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки, засвідчили відмінність між власне біографічною та історичною прозою О Галич досліджує такі особливості художньої Б, розглядаючи документально-біографічну прозу як різновид документалістики та епічних творів Натомість Л Ковальчук вважає, що Б має бути різновидом історичної прози, як-от німецький історико-біографічний роман XX ст Я Явчуновський переконаний, що термін «документально-художня література» видається штучним і невмотивованим Крім художньої Б, застосовується також наукова, як-от колективна монографія «Т Г Шевченко Біографія» (1984) При Національній бібліотеці України ім В Вернадського з 1997 діє Інститут біографічних досліджень, який здійснює упорядкування Національного біографічного словника Комплекс літературознавчих понять (Б, автобіографія, біобібліографія) називають біографізмом, який є методологічним інструментом науки про письменство

Біомеха́ніка *(грец bios життя і mēchanikē наука про машини)* — система тренування акторів, сукупність прийомів та навичок, за допомогою яких актор має можливість свідомо, цілеспрямовано і природно керувати своїм тілом, підкреслювати його пластику під час спектаклю Б запроваджували в українське театральне мистецтво Лесь Курбас, М Терещенко, М Крушельницький, Б Глаголін та ін

Бісівська тексту́ра — метафора Р Барта на позначення ризоми, нелінійної організації тексту з нонфінальною структурою, зумовлена поширенням на теренах постмодернізму ідеї децентрації Водночас береться до уваги етимологія поняття «текст» (тканина, що витворює текстуру, немовби сплетену з багатьох семантичних «ниток») Тому Р Барт застосував метафору «Б с» замість загальновживаного терміна «структура», орієнтуючись на слова біснуватого з Євангелія від Марка (5 9) «*Легіон мені ймення — багато бо нас*» Текст вважається водночас інтертекстом, новою тканиною, немовби зітканою з давніх цитат, ремінісценцій, ритмічних формул уже наявних літературних творів

Бітники *(англ beatnik, від beat бити, розбивати)* — близький до неоавангардизму молодіжний рух у США (50-ті — середина 60-х XX ст), для якого характерний протест проти конформізму «безмовної більшості», поширюваного маскультом вульгарного позитивізму Термін запровадив Дж Керуак Орієнтуючись на природну людську поведінку, розкриття творчого потенціалу, захоплюючись етикою дзен-буддизму та літературною спадщиною романтиків, ранніх модерністів (В Вітмен, Г Торо), авангардистів, Б разом із хіпі організовували комуни, що були осередком імпровізаційної поезії та музики, обстоювали добровільну бідність, відповідну настановам раннього християнства, мандрівне життя, сексуальну свободу, анархічність, ексцентричність Вони протиставили себе «академізму» Т С Еліота, естетиці «простої, чесної прози» Е Хемінгуея, обстоювали суб'єктивну стихію світотворення та культури Індивідуалістичність, антицивілізаційність лірики А Гінзберга, Л Ферлінгетті поєднувалися із яскравими урбаністичними мотивами та неприйняттям намагання деградованих політиків розв'язати атомну війну Світ як хаос найповніше втілювався у динамічних верлібрах Б Проза, зокрема, книга «На шляху» (1957) Дж Керуака поглиблювала започатковану авангардистами деканонізацію епіки, у новелах-мініатюрах автобіографічні елементи тісно перепліталися з ліричними замальовками, поширювалися верлібри, вірші у прозі Наратор, «бунтар без мети», надавав їм цілісності завдяки колажу Особливо популярними були твори А Гінзберга (поема «Крик», 1956, збірки «Каддіш», 1961, «Бутерброди дійсності», 1963 та ін), Л Ферлінгетті (збірки «Картини минулого світу», 1955, «Коні-Айленд розуму», 1958, «Покидаючи Сан-Франциско», 1961 та ін), Дж Керуака (романи «На дорозі», 1957, «Волоцюги Дгарми», 1958, «Біг Сур», 1962, збірки «Блюзи міста Мехіко», 1959, «Священне писання золотої вічності», 1960), Ф Верлена, Е Дорна, Дж Мандела, К Солмона та ін На початку 60-х XX ст Б зазнали кризи

Біумо́вні ви́словлення — назва еквівалентності, тобто складного виразу, в якому прості вирази поєднані сполучником «якщо і тільки якщо» Поняття логіки

Біфурка́ція *(лат bifurcus роздвоєний)* — прийом постмодернізму, який полягає у множинності дискурсу, подвоєнні його сенсу

Біхевіори́зм *(англ behaviour поведінка)* — напрям в американській психології на межі XIX—XX ст, представники якого заперечували свідомість як предмет наукового дослідження, зводили психіку до сукупності форм поведінки, тлумаченої як реакції організму на стимули довкілля Виник із критики моделей інтроспекції, зосередившись на нових шляхах аналізу мислення та мотивації, висвітленні не усвідомлюваних людиною душевних процесів Е Торндайк на підставі спостережень за поведінкою тварин у проблемних клітках, лабіринтах тощо з'ясував, що розв'язання проблеми досягається завдяки методу спроб та помилок У 1913 була складена перша програма Б, сформульована Дж Д Вотсоном, розвинута у фізичному монізмі А Вейса та антропонімії У Хантера, концепції К Лешлі та ін Вони виявили, що свідомість не здатна об'єктивно вивчати людську діяльність, тому її позбавляють ролі регулятора, а всі психічні явища зводять до реакцій організму мислення ототожнюється з мовленнєвими актами, емоції — із фізіологічними змінами тощо За одиницю виміру обирається зв'язок між стимулом (вхід) та реакцією (вихід) Водночас процеси всередині системи вважаються недоступними для стеження, тому пріоритету надають науковому спостереженню, виявленню адаптованих до математичного опису реакцій на впливи довкілля Позитивістські ідеї Б позначилися не лише на антропології, соціології, семіотиці, кібернетиці, а й на мистецтві зокрема літературі та літературознавстві, які засвоювали категорію дії, що у психологічних концепціях застосовувалася передусім у значенні внутрішнього творчого акту чи процесу Методологічна обмеженість Б зумовила його занепад вже на початку 20-х XX ст, критику з позицій гештальтпсихології та психоаналізу Необіхевіоризм не був таким потужним напрямом, як Б

«Благоді́йне товари́ство вида́ння загальнокори́сних і деше́вих книг» (рос «*Благотворительное общество издания общеполезных и дешевых книг*») — назва видавництва (1898—1917) українців у Петербурзі, створеного за ініціативою генерала М Федоровського Обов'язки голови видавництва спочатку виконував Д Мордовець, потім — О Русов,

П Стебницький За період існування товариства було розтиражовано 80 брошур українською мовою (понад мільйон примірників) науково-освітнього, історичного, сільськогосподарського спрямування, здійснено спільне видання з Товариством ім Т Шевченка першого повного «Кобзаря» (1906) Т Шевченка, підготовленого В Доманицьким, в якому вперше з'явилися твори, доти заборонені цензурою, видрукувано оповідання Марка Вовчка та ін письменників Видання супроводжувались ілюстраціями А Ждахи

«Благорóдний дикýн» *(англ noble savage)* — досконале дитя природи, образ якого запозичений із біблійного уявлення про життя Адама і Єви в Едемі, відображений в есе «Про канібалів» (1580) М Монтеня, у «Втраченому раю» (1667) Дж Мільтона Поняття було запроваджене в літературу романом «Походження Оруноко, або Царственний раб» (1688) англійської письменниці Афри Бен, в якому оповідалося про мужнього вродливого африканця з високою культурою, постать якого заперечувала стереотипи європейської цивілізації Згодом ідея «Б д» була розвинута в романі «Еміль» (1762) Ж Ж Руссо Тема деградації первинних творінь Бога, потреби повернутися до стану природної людини була поглиблена у повісті «Атала, або Любов двох дикунів» (1801) Ф-Р де Шатобріана, циклі романів Дж Ф Купера про Шкіряну Панчоху (1826—41), повістях «Тайпі» (1841), «Ому» (1847), романі «Мобі Дік» (1851) Г Мелвілла, поемі «Мцирі» (1839) М Лермонтова Концепція «Б д» відображала погляд на світ європейця з властивими йому рисами вищого розуму та прогресизму Така позиція не враховувала своєрідності культури інших народів, що потребували зіставлення, а не ієрархічного поцінування, мали власні моделі світогляду, часто не зрозумілі західній людині

Благословéння — давній звичай зичення добра з вірою в його здійснення Б утворюють сталі формули, воно застосовується під час ритуальних дійств, наприклад весільних, коли молодята просять Б у батьків, отримуючи його тричі («Благослови, Боже, і отець, і мати»), часто з хлібом, батьки цілують наречених у чоло, а вони благословителів — у руку

Блáзень — особа при дворі можновладців, яка розважала їх кумедними витівками та жартами, комедійний персонаж в античних та середньовічних виставах (бомолох у давньогрецькій комедії), який вплинув на «Ателани», комедію масок, балагани, вертепи тощо

Блазóн *(франц blasonner тлумачити геральдику, славословити)* — поетичний жанр, короткий вірш, восьми- або десятискладник із парним римуванням, сформований за зразком «Пісні над піснями» Б був популярним у літературі XVI ст Використовувався для оспівування краси жіночого тіла, душі, розуму Ф Рабле у дев'ятому розділі роману «Гаргантюа і Пантагрюель» глузував над Б, передусім над книгою «Геральдика квітів» («Blason des couleurs», 1438) Сісіля — герольда короля Альфонса V Арагоського Однак такі поезії стали популярними завдяки К Маро (присвячений герцогині Феррарській «Блазон про прекрасний сосок» 1535), вдосконалилися у творах представника Ліонської школи М Сева «Брова», «Чоло», «Сльоза», «Горлечко», «Дихання» У відповідь на них К Маро написав пародію (контрблазон) на власний твір До цього жанру зверталися Г Алексіс («Блазон про пристрасть»), П Гренгор, який, підписавшись псевдонімом Водемон, спрямував свій «Блазон про єретиків» (1524) проти Папи Римського Юлія II Поети змагалися за першість у творенні Б Збірник «Блазони та контрблазони» (Париж, 1550) охопив, крім творів уже відомих поетів, «Блазон про око» А Ерое, «Блазон про око», «Блазон про приколку для волосся» М де Сен-Желе, «Щічка», «Зуби», «Язичок», «Блазон про пупок», саркастичний контрблазон «Клуби» Б де Пер'є Відомий був також багатий на алегорії «Блазон про Троянду» Ж де Ла Тая, присвячений кузині Розі де Ла Тай Іноді Б відтворювали пафос неоплатонізму, коли частини жіночого тіла співвідносилися за платонівською градацією «від Ероса прекрасних тіл до Ероса прекрасних душ» Твори цього жанру ще з'являлись у XVI ст (згадки у «Французькій поетиці» Т Себілле, 1548) Традиція Б була оновлена у прецюзній літературі XVII ст, зокрема у ліриці І Бенсерада «Славень устам», «Чарівні очі» Зрідка Б трапляються і в українській поезії, як-от «Твої очі» В Сосюри *«Ні з морем, що вічно синіє / й горить у просторах ясних, ні з небом далеким, Маріє, / очей не зрівняти твоїх»*

Блакúтна квíтка *(нім blaue Blume)* — містичний образ із роману «Генріх фон Офтендінген» (1800) Новаліса, тобто квітка з людським обличчям, яку мусить знайти головний герой, рушаючи глибоко під землю За задумом автора, він мав би ототожнитися з квіткою (друга частина твору не завершена) Критики вбачали у Б к еротичний символ біблійного характеру (Шульц), прообраз людської душі (Г Ріттер), символ поезії, універсальний символ романтизму (Г Гейне у «Романтичній школі», 1835) Леся Українка вбачала у першому варіанті п'єси «Блакитна троянда» поетичний символ чистої, високої любові, доступити якої міг лише лицар «без страху і догани»

«Блакúтні гусáри» *(франц hussards bleux)* — група французьких письменників XX ст, яку формували Р Нім'є («Шпаги», 1948, «Блакитний гусар», 1950, «Закоханий д'Артаньян», 1962), Ж Жіоно («Гусар на даху», 1951), а також М Деон, Ж Лоран, Ф Нурісьє, Крістіна де Рівуар, Франсуаза Саган Вони відобразили у своїх творах захоплення героями Стендаля з романів «Пармська оселя» (Фабріціо дель Донго) та «Червоне і чорне» (Жюльєн Сорель), шукали альтернативу поширеним у літературі мотивам руху опору та екзистенціалізму, яким протиставляли еротичні, авантюрні сюжети, постать молодого, пристрасного, відчайдушного персонажа

«Блúскавка» — оперативно випущена стінгазета, присвячена актуальній проблемі, важливій темі чи події

«Блúски» — літературно-художній часопис, який видавали в Одесі (1928—29) один раз на два місяці Крім матеріалів на поточні проблеми, у ньому друкували художні твори Г Хоткевича, В Гадзінського та ін, були вміщені репродукції графічних робіт М Жука (портрети В Сосюри, Леся Курбаса, В Василька)

Блокнóт *(франц block-notes)* — різновид записника з відривними аркушами для нотування важливих подій та фактів, необхідних письменнику при опрацюванні свого твору Поняття може використовуватися і в інших значеннях за аналогією, наприк-

лад поетична збірка «BLOC-NOTES» (1919) М Семенка, вірші якого представлені у вигляді ліричних нотаток

Бло́кова характери́стика (*англ block простий підйомний механізм, вузол, комплект, угода і грец charaktēr риса, особливість*) — детальний фізичний та психологічний опис героя при його першому згадуванні у творі Термін наратології Б х є художньо-етнографічний портрет Марусі з однойменної повісті Г Квітки-Основ'яненка *«висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці, як тернові ягідки, брівоньки, як на шнурочку, личком червона [ ]», «на все село була і красива, розумна, і багата, звичайна та ще к тому тиха, і смирна, і усякому покірна»*

Блюе́тка (*франц bluette іскринка*) — комедійна одноактівка, поширена у Франції у другій половині XIX ст

Блю́мсбері (*англ Bloomsbury*) — англійська літературно-мистецька група, яку утворювали письменники Вірджинія Вулф, Л Вулф, Д Гарнетт, Е-М Форстер, маляр Ванесса Белл, мистецтвознавець К Белл, мистецтвознавець та маляр Р Фрай, критики Дж Л Стрейчі, Д Маккарті, економіст Дж М Кейнс, філософ Б Рассел Вони, будучи переважно випускниками Кембриджського університету, збиралися з 1904 в оселі Ванесси Белл та Вірджинії Вулф — дочок літературознавця Л Стівена у лондонському районі Блюмсбері Їх об'єднували спільні художні інтереси «смаку і стилю», несприйняття вікторіанства з його естетичними, моральними, сексуальними обмеженнями У праці «Принципи етики» (1903) Дж Е Мура були сформульовані ідеї задоволення, яке людина отримує, споглядаючи прекрасне, звільнене від влади обов'язку та чеснот Підтримуючи позицію цього дослідника, Б обстоювали індивідуальну свободу, рівність статей, критикували Б Шоу за апологетизацію сильної особистості, публіцистичність, що шкодила артистизму поетичного мовлення, не сприймали будь-які доктрини монізму Як типові модерністи, вони вважалися елітарними митцями, хоч не нехтували читацькою аудиторією, прагнули залучити її до високого мистецтва, не проголошуючи гасла «мистецтво для мистецтва» У 30—50-ті XX ст Б переживали кризу, але згодом їхня творчість викликає зацікавлення, з'являються критичні студії, біографічні нариси (М Голройд про Дж Л Стрейчі) Популярними були роман «Моріс» Е М Форстера про стосунки геїв, щоденники Вірджинії Вулф, завдяки якій група стала помітним явищем у літературі англійського модернізму

Бовари́зм (*франц bovarisme*) — фікційне бачення жінкою власної особи як якоїсь іншої, виконання нею ролей інших осіб (романтичних, великосвітських тощо) Поняття назване за іменем героїні повісті «Мадам Боварі» Г Флобера Його запровадив французький есеїст і філософ Ж де Гальтьє З огляду на Б порушувалися питання статевої автентичності в культурі та літературі Тенденції Б наявні і в сучасній українській прозі, зокрема у творах «Імітація» Євгенії Кононенко, «Інопланетянка» Оксани Забужко

Боге́ма (*франц bohème, букв циганщина*) — середовище художньої інтелігенції (письменники, музики, актори, художники та ін), стиль життя якої помітно відрізняється від загальноприйнятих норм Б властиві розкутість, безпечність, невпорядкованість, алогізм тощо В українському літературному житті прикладом Б можуть бути стосунки і побут «Молодої музи», авангардистів, неоавангардистів тощо

«Богогла́сник» — антологія духовних пісень з нотами (248) про Ісуса Христа, Матір Божу, святих, видана в 1790—91 у Почаєві (передруки в 1805, 1825, зі змінами у Львові — в 1850, 1886) Віршування переважно силабічне, мова давньоукраїнська книжна, збагачена елементами народної лексики (більшість пісень), польська (33 пісні) та латинська (3 пісні) Джерелами вміщених у «Б» творів були Євангеліє, Псалтир, апокрифи, «Четьї-Мінеї» Дмитра Туптала Ростовського та ін У «Б» публікувалися вірші «покаянного і умилітельного» характеру, старовинні колядки («Нова радість стала», «Дивная новина» тощо), зокрема «Бачить же Бог, бачить творець», використана Т Шевченком у драмі «Назар Стодоля» Крім того, у «Б» представлено акровірші приблизно сорока авторів (Георгій Кониський, Дмитро Туптало Ростовський та ін) Уривки з антології передруковувалися під назвами «Малий богогласник», «Пісні набожні» та ін

Богоми́льство — єретичний рух у християнстві, що сильно позначився на літературі Виник у Болгарії в X—XIV ст Названий або від словосполучення *Богу милий*, або за іменем священика Богомила, іноді ототожнюваного з автором апокрифів Єремією (О Пипін, М Гудзій), який насправді, пропагуючи ідеї первісного християнства, виступав не лише проти панівної православної конфесії, а й проти богомилів Сутність світоглядної концепції Б полягала у поєднанні слов'янського світогляду з офіційним віровченням, а також із віяннями дуалістичних дискурсів маніхейства, гностицизму, павліканства, масаліанства Тому в Б виникло і поширилося уявлення про дуалістичність космосу, охопленого протистоянням етичних категорій добра і зла, втілених у постатях Бога та Сатани Будучи апологетами етичних настанов раннього християнства, представники Б заперечували канонізовані таїнства та обряди (хрещення, вінчання тощо), повставали проти соціальної нерівності (пасивні форми спротиву), не визнавали вшанування мощей, ікон, хреста, проголошували Старий Завіт диявольським виплодом на противагу шанованим ними Євангелію від Іоанна, Об'явленню Св Іоанна, Діянням апостолів, Псалмам, сподівалися на перемогу Сина Божого над Сатаною, після якої Царство Боже стане дійсністю Б було поширене у багатьох країнах У Сербії воно жорстоко переслідувалося, а в Боснії стало офіційною релігією (патаренством), за доби турецького панування зблизилося з ісламом Під його впливом на теренах Північної Італії та Південної Франції сформувалися антикатолицькі рухи катарів та альбігойців, у Чехії — гуситів у Німеччині — лютеранців, в Англії — англіканська церква Б могло позначитись і на стригольниках Писемні пам'ятки переслідуваних офіційною церквою богомилів були переважно анонімними, хоча авторство іноді можна визначити (Богомил та його послідовники — Михайло, Тодор, Добр, Стефан, Василь, Петро) Збереглися богомильські твори, безпосередньо пов'язані з ідеологією єретичного руху, як-от «Таємна книга» (X—XI ст), в якій обґрунтовується богомильська версія зародження та структурування світу, виголошена під час бесіди Ісуса Христа з апостолом Іоанном на Таємній вечері Книга

була розповсюджена в Італії XII ст єпископом Назарієм, збереглася у Віденському (XII ст) та Каркасонському (XIV ст) рукописах, що належать різним перекладачам Популярність в альбігойців (катарів) мав також болгарський за походженням «Катарський требник» (XII ст), що складався з п'яти розділів, присвячених службі, посвяті у віру, духовному вдосконаленню, молитвам, духовному хрещенню недужого Були розповсюджені також перекладений з давньоболгарської мови на латину твір «Видіння Ісаї» (Венеція, 1522), в якому розповідалося про семинебесний світ, куди потрапив Ісая після смерті, біблійні та євангелічні апокрифи («Слово про Адама та Єву», «Книга про Еноха», «Дитинство Ісусове», «Ходіння Богородиці по муках» тощо), інтерпретовані з позиції Б, «Тіверіадська легенда», в якій зображено творення світу одночасно Богом і Сатаною Для «Болгарського апокрифічного літопису» (XI ст) характерний аскетизм та пацифістські настрої У пам'ятках Б пріоритету надавалося невишуканому, спрощеному мовленню, розрахованому на розуміння простолюдом, у текст були вмонтовані байки, притчі, легенди Інколи їх називали болгарськими байками Б вплинуло на фольклор, художню літературу (розділ «Пекло» у «Божественній комедії» Данте Аліґ'єрі, «Втрачений рай» Дж Мільтона, «Месіада» Ф-Г Клопштока, «Богомильські легенди» Н Райнова, «Енеїда» І Котляревського та ін) Особливо помітні ідеї Б в українському фольклорі, передусім у креаційних мотивах із властивою їм дуалістичністю легенди «Створення землі», «Про землю», що зберігаються в архівах В Гнилосирова, «З чого вийшли гори, могили та долини на землі» у запису Д Яворницького, «Створення гір і каміння на землі» з архіву А Кримського, у яких відтворено змагання Бога та Сатани під час створення світу Іноді функцію Бога може перебрати на себе будь-який інший персонаж сакрального християнського пантеону архангел Михаїл з легенди «Як постали гори Марамароша» у запису А Ком'ятія та ін

Богослу́жби — твори ораторсько-повчального жанру Б утворені сукупністю щоденних (крім Великого та Світлого тижня, вечірня, повечір'я, полуношниця — щоденна, суботня і недільна, утреня і часи — перший, третій, четвертий, дев'ятий, Св літургія, а за її відсутності — обідниця чи «ізобразительна»), тижневих та річних або седмичних молитов, що змінюються кожного дня тижня, присвячені епізодам із життя Ісуса Христа, апостолів та святих (понеділок — янголи, вівторок — Іван Хреститель, середа і п'ятниця — Христові страсті та хрест Господній, четвер — Св апостоли і Св Микола, субота — Мати Божа й усі святі) Щодня впродовж року відзначаються нерухомі свята (Господнє чи Богородичне), що припадають на певний день місяця, а також рухомі, як-от Великдень, день якого визначається за певною системою обчислення Б велися здавен грецькою, латинською та церковнослов'янською мовами, але в українській греко-католицькій та автокефальній церквах використовується українська мова, що відповідає настановам першого послання Св Павла до коринтян (14 1—26) Її впровадження в Б було здійснене завдяки митрополиту В Липківському за участі С Єфремова, А Кримського та ін У Б використовуються церковні або літургійні книги, з-поміж яких виокремлюють прості (ненотні) та нотні, але в жодній з них немає повного переліку Б, що потребує їх поєднання відповідно до мети молитов

Бо́ді-арт (*англ body-art, букв мистецтво тіла*) — виражений у межах контркультури різновид акціонізму, який полягає у використанні тіла як об'єкта художньої творчості (покривання гіпсом, палінння волосся, татуювання, розмальовування, нанесення віршованих написів тощо) Б-а відповідав тенденціям сексуальної революції, нудизму, репрезентованим творчістю В Акончі, Ф Фокса, Б Маклїна, Д Оппенгейма та ін

Божба́ — урочисте запевнення, що концентрує в собі семантику магічного слова, клятва іменем Бога, який, будучи свідком, здатен покарати за невірність чи неправду Б з'явилася в язичницьку добу, руси, підписуючи договори з візантійцями, як засвідчувала Повість минулих літ, клялися «оружжям своїм, і Перуном, богом своїм, і Волосом, богом скоту» Така практика, але без поганського акценту, поширювалася і в християнській традиції *Їй-Богу, Присяйбо* (Присягаюсь Богом), *Бігме, Боже, Ось тобі істинний хрест* тощо Б інколи вважається гріховним актом, на уникнення якого спрямовані застереження на зразок *«Не божись, бо кров носом піде»*, адже йдеться про сакральні істини, з якими слід поводитися обачно *«Ще ви чули, щоб було стародавнім сказане "Не клянись неправдиво", але "виконуй клятви свої перед Господом" А Я вам кажу не клястися зовсім ані небом, бо воно престол Божий, ні землею, бо підніжок його це, ані Єрусалимом, бо він місто Царя Великого, не клянись головою своєю, — бо навіть однієї волосинки ти не можеш учинити білою чи чорною Ваше ж слово хай буде "так-так", "ні-ні" А що більше над це, то те від лукавого»* (Матв 5 33—37)

Бокови́к — дрібна ілюстрація, внесена на поле сторінки, характерна для енциклопедичних видань Б також є особливий різновид заголовка чи поєднання заголовка з підзаголовком (рубрикою), заверстаним ліворуч

Боланди́сти — вчені єзуїти-агіографи, послідовники Йоанна Боланда (1596—1665), який очолив групу з доопрацювання та впорядкування зведень житій християнських святих (Acta Sanctorum), розробив новий план видання «Життєписів святих за днями вшанування», продовжуючи досвід свого попередника — антверпенця Герберта Ройсверда У 1629 з'явився перший том, в якому були зібрані матеріали про духовні подвиги подвижників церкви (до першої половини січня) За життя Йоанна Боланда було видруковано ще два томи (в 1643 та в 1658), доведені до опису подій, що завершувалися початком лютого Далі над «Життєписами» працювали його наступники, зокрема Даніель Паненброх (1628—1714) Вони були завершені у Бельгії (XX ст) Б не лише розробили прийоми збирання та систематизації багатьох джерел, а й сформували текстологічні методи аналізу документа (встановлення його автентичності, датування тощо)

Бомоло́х (*грец bomolochos хитрун*) — популярний тип фігляра, блазня в античній комедії

«Бо́нгіо ша́хітто поріш́од» (*бенгал «Бенгальське літературне товариство»*) — найбільше літературне об'єднання Бенгалії, утворене у 1893,

що залучало до своєї роботи мистецтвознавців, істориків, етнологів, археологів Початкова назва — «Літературна академія» Мала свій друкований орган — «Журнал Бенгальського літературного товариства», що з'являвся один раз на три місяці Організаторами об'єднання були Р Тагор, Р Бошу, Х Шастрі, обов'язки голови виконував Р Дотто «Б ш п» мало у підпорядкуванні одинадцять осередків, меморіальний музей Бонкімчондро у Канталпарі, рукописний фонд, у якому зберігалося 6 тис рукописів мовами бенгалі, хінді, на санскриті та ін, бібліотеку, яка містила 40 тис різномовних книг Об'єднання вело роботу з видання пам'яток бенгальського письменства

Бордю́р *(франц bordure, від bord край, межа)* — у поліграфії — прикраса у вигляді прямих чи фігурних смуг для обрамлення тексту або ілюстрацій

«Боротьба́» — щоденна київська газета (1917—20), орган УПСР, виходила за редакцією М Шрага, була осередком «боротьбистів» Г Михайличенка, В Еллана (Блакитного), В Чумака, А Заливчого та ін, які групувалися водночас при київській газеті «Більшовик» Вони, сповідуючи соціалістичні ідеї та принципи революційного романтизму, прагнули створювати «пролетарську літературу» Видали альманахи «Червоний вінок» (1919) та «Зшитки боротьби» (1920)

«Боротьби́сти» — див **«Боротьба́».**

Бохіга́нга — мандрівна театральна трупа іспанських акторів (XVI ст), репертуар якої складався з шести комедій, трьох-чотирьох ауто, п'яти інтермедій

Боя́н — легендарний києворуський поет-дружинник другої половини XI — початку XII ст, який згадується у «Слові о полку Ігоревім» (*«О Бояне, соловию старого времени!»*) та в одному з написів на стінах Св Софії в Києві Б називали «Віщим співцем», «онуком Велеса» (бога тваринництва й поезії), він оспівував міць Київської держави, бойові звитяги русів У XIX ст це ім'я набуло символічного значення («До руського боярства» Ю Федьковича) Цей образ використовується і в українській поезії XX ст («Слово про рідну матір» М Рильського)

«Боя́н» — літературно-наукова газета москвофілів, яка виходила у Львові (1867) за редакцією В Стебельського та Л Михалевича У «Б» друкувалися матеріали штучним «язичієм» Газету спонсорували російські кола, для її статей були характерні антиукраїнські настрої, хоч на її шпальтах інколи друкували твори М Костомарова, М Максимовича Пізніше «Б» називалися музично-співочі товариства, які діяли у Львові та Перемишлі (1891), Станіславові (1894), Коломиї (1895), Чернівцях (1898), Снятині, Стрию, Тернополі, Дрогобичі (1901), Києві, Полтаві (1905) тощо, музичний місячник, який публікували у Дрогобичі в 1929—32

Бра́тства — національно-релігійні, громадсько-освітні організації, створювані при православних храмах у XV—XVII ст українськими (почасти білоруськими) цеховими майстрами, ремісниками, купцями, підтримувані можновладцями (Костянтин Острозький, Адам Кисіль та ін) Б мали свої статути, скарбницю, суд, доглядали церкви, допомагали бідним та хворим братчикам, продовжували традицію аналогічних товариств, поширених у Європі XI—XIII ст, в яких об'єднувалися переважно ремісники Особливого значення Б надавали книгодрукуванню, упорядкуванню бібліотек та функціонуванню братських шкіл, якими вони опікувалися Найдавнішим вважається кероване Юрієм Рогатинцем Львівське Б, що, маючи право Ставропігії, діяло з 1453 при церкві Успіння Богородиці У його школі навчалися і викладали Арсеній Еласонський, Стефан та Лаврентій Зизанії, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Захарія Копистенський, Памво Беринда та ін Львівське Б посприяло виходу у світ граматики «Адельфотес», віршів Памва Беринди, драматичних творів Андрія Скольського Іоаникія Волковича, Михайла Козачинського Невдовзі Б з'явилися в Луцьку Острозі, Володимирі, Дрогобичі, Галичі, Бересті, Більську, Любліні, Могилеві, Перемишлі, Рогатині, Тернополі, окремі з них діяли навіть у галицьких та волинських селах Б були підпорою української культури, яка зазнавала утисків після Берестейської унії 1596 Велику роль у культурному житті України XVII ст відіграло Київське Б (1615), засноване при Богоявленському монастирі з ініціативи Гальшки Гулевичівни і Йова Борецького та ін духівників До нього вступив гетьман П Сагайдачний разом із Військом Запорозьким Б вплинуло на відновлення української православної ієрархії (1620), на роботу «Атенея» При Київському Б відкрилася знаменита школа «еллино-слов'янських та латино-польських наук», об'єднана в 1632 зі школою при Києво-Печерському монастирі Об'єднання шкіл стало основою Києво-Могилянської колегії, а з 1701 — академії, в якій навчалися і викладали тогочасні письменники, функціонував шкільний театр Поряд з чоловічими Б існували й жіночі

Бра́тство Страсте́й Госпо́дніх *(франц confrèrie de la Passion)* — товариство французьких акторів та ремісників, виконавців містерій Перше Б С Г сформувалося у Нанті (1371), невдовзі за дозволом короля Карла IV з'явилося і в Парижі (1402), об'єдналося з угрупованнями Базош та Безтурботні хлопці, коли до містерій долучалися фарси та соті Заборонене в 1450 за профанацію сакрального тексту та бурлескну стихію сміхової культури після вистави великої «Містерії діянь Апостолів», інсценізованої братами А та С Гребанами Хоч вистави тривали і далі, в 1676 товариство було ліквідовано

«Бра́тство тара́сівців» — підпільна організація національно свідомих українців, яку формували письменники І Липа, Б Грінченко, В Самійленко, М Коцюбинський, М Вороний та ін «Б т» було утворене на могилі Т Шевченка в Каневі наприкінці літа 1891 У Глинську «Б т» склало свою програму, виголошену у березні 1893 у Харкові на роковинах пам'яті Т Шевченка й відразу опубліковану у львівському часописі «Правда» «Profession de foi, або Визнання віри молодих українців» «Тарасівці» заперечували пасивне українофільство, викривали антиукраїнські акценти російських «народовольців» та марксистів, доводили шкідливість позиції космополітів, бо, «коли нарід розвивається вільно на свойому націо-нальному ґрунті, то тим самим він додає до загальнолюдського поступу», обстоювали єдність України в її етнічних межах, обґрунтовували потребу природного функціонування української мови, трактованої як «орган духу і виявляча психології народ-

ної» на всіх теренах родинного, національного та суспільного життя, прагнули такого «ідеалу людського ладу, в якому немає місця нації пануючій і нації поневоленій, [...] ні визискувачеві, ні визискуваному». «Тарасівці» переходили на новий ступінь нелегальної боротьби, про що йшлося на таємному з'їзді у Києві (1892), мали законспіровані осередки («п'ятірки») у Харкові, Києві, Чернігові, Одесі, на Полтавщині, Кубані, в Криму, Молдові. Центром своєї діяльності планували зробити Галичину. Невдовзі на «Раді чотирьох» у Харкові (Д. Антонович, Б. Камінський, Л. Мацієвич, М. Русов) у 1900 було створено Революційну українську партію (РУП), політичною настановою якої була стаття М. Міхновського «Самостійна Україна», що стала програмою українського руху XX ст.: «Одна, єдина, нероздільна, вільна самостійна Україна від Карпатів аж по Кавказ».

Бра́тські шко́ли — школи, засновувані православними братствами з 80-х XVI ст. задля оборони національної ідентичності та протистояння поширенню католицької і протестантської освіти. Існували в різних містах України і Білорусі. Найвідомішими були Львівська, відкрита в 1592 львівським Ставропігійським братством, та Київська (1615), об'єднана в 1632 із Києво-Печерською, відома як Києво-Могилянська колегія, а з 1701 — як академія. На початку діяльності Б. ш. орієнтувалися на греко-слов'янську освіту, пізніше, зокрема у Києво-Могилянській колегії, використовували і латину, методику католицьких шкіл. Програма навчання була зорієнтована на рівень середньої освіти. У Б. ш. викладалися класичні мови, поетика, риторика, гомілетика, арифметика, геометрія, астрономія, музика, в деяких школах — теологія, власне тривіум та квадривіум. Учнем (спудеєм) міг стати кожен — станова нерівність не бралася до уваги. Викладачі укладали поетики, писали драми, призначені для вистав у шкільному театрі, вірші, повчально-ораторську прозу. До творчості залучалися і спудеї. Досвід Б. ш. викликав інтерес і за межами України. Наприклад, чеський педагог Я. А. Коменський використовував його при написанні «Великої дидактики». У XVIII ст. Б. ш. у Києві та на землях Гетьманщини й Слобожанщини занепали під тиском антиукраїнської політики Росії.

Брахігра́фія *(грец. brachys: короткий і graphō: пишу)* — декодування скорочень у давніх писемних пам'ятках.

Брахіколо́н *(грец. brachys: короткий і kolon: мовний елемент, рядок)* — вірш або частина вірша, кожен рядок якого утворений одним складом. Б. використовують переважно як фрагмент поетичного твору («Ніч» М. Семенка), як окремі строфи чи й повний твір. Так, у поетичній спадщині Б.-І. Антонича є сонетоїд «Зов», написаний у вигляді цієї рідкісної форми:

Вже
Час
Нас
Зве

Ще
Раз
Нас
Жде

Кров
Біль
Зов

Піль
Це
Я.

Брахіло́гія *(грец. brachys: короткий і logos: слово, вчення)* — особливість висловлення, для якого характерні короткі, уривчасті фрази, еліпси, смислові натяки; вважається стилістичною фігурою. Із залученням Б. написано одноактівку «одного актора» «Людський голос» Ж. Кокто, в якій відбувається телефонна розмова:

... ... *Маєш рацію* ... ... *Навпаки* ... ... *Слухаю, слухаю* ... ... *Буду розумнішою* ... ... *Чую* ... *Відповім на все, присягаюся* ... ... *Тут* ... ... *Нічого не їла* ... ... *Не могла* ... ... (переклад Оксани Соловей)

Брахма́ни *(санскр.)* — давньоіндійський коментар до вед, різновид ведійської літератури (Рігведа, Самаведа, Яджурведа з її редакціями: Білою та Чорною, Атгарваведа), зорієнтований або на молитву, або на магічне, ритуальне тлумачення сакральних істин. Б. — наративні утворення в індійській літературі, характеризуються ускладненою стилістикою, сухістю викладу, містять жанрові складники молитов, легенд, притч тощо, формують підвалини епічної поезії. Вони позначилися на Махабхараті та Рамаяні. Одна з відомих пам'яток Б. — «Шатапатга-брахмана». Б. створювалися переважно протягом VI—V ст. до н. е. під час заселення Пенджабу (П'ятиріччя), вдосконалювалися у VIII—X ст. н. е., сприймалися як протистояння буддизму. Складовими частинами Б. були араньяки (aârnyakam), тобто призначені для відлюдників лісові книги, упанішади (upanishad) — таємні вчення та сутри — підручники ритуалів, коментарі до коментарів, відмінні від шруті («небесного об'явлення») та смріті, тобто текстів, що зберігалися у переказах. Кожна веда мала одну або кілька Б. Так, Рігведа має «Айтарею-брахману» та «Каушітакі-брахману», Самаведа — шість Б., Яджурведа — п'ять. Б. використовувалися тільки у відповідному обряді, за дотриманням якого спостерігав верховний жрець — брахман. Він же виконував роль посередника між небом і посейбіччям, був втіленням знання, що позбавляло людей страху перед смертю, вважався творцем вед. У Б. (універсальне Я, тобто параматман) обґрунтована головна ідея оновлюваного індуїзму, що розкриває вищу об'єктивну реальність, абсолют, творче начало, в якому все виникає, існує та припиняє існування, недоступне, як і атман (âtman: індивідуальне, окреме Я), безпосередньому вираженню. Так запроваджувався кодекс двічі народженого (dvijâ) представника вищої касти, життя якого було розмежоване на такі періоди: учень (вивчення сакральних текстів у брахмана), господар дому (дотримання обрядів у родині), відлюдник у лісі (споглядання, медитація), мандрівний відлюдник (жебрак). Життєвий лад брахманства затверджено у кодексі суворих приписів — «Законах Ману» («Манавадгармашастра»), в яких людей поділяли на касти. Б. репрезентують детальне розроблення ритуального дійства, розкривають сенс космогонічного

акту, який розгортається від речової жертви через споглядання до жертви мисленої, коли обряд здійснюється подумки, а людина підноситься до осягнення Брахми — креативного вищого божества У божественній тріаді індуїзму (тримутрі), концепція якої сформувалась у XIV ст, Брахма називає творця всесвіту Його іпостасями є Вішну, який його оберігає, та Шива (ведійський Рудра), який його руйнує У культі Вішну йдеться про аватару (втілення) Брахми, зокрема у постатях Крішни («Махабхарата») і Рами («Рамаяна») На основі Б виникли вісімнадцять пуран (збірників енциклопедичного змісту), пантеїстична, монотеїстична книга коментарів — веданта (vedânta), міманса (книга ритуалів), ніая та вайшешика, в яких обґрунтовані правила логіки Видатним коментарем міманси був Кумарила (VII—VIII ст), веданти — Шан-кара (VIII—IX ст), вед — Саяна (XIV ст) Аналітичні системи були доповнені синтетичними саннкг'єю (дуалізм духу і тіла) і йогою Відомості про Б, або рахманів, зафіксовані у Повісті минулих літ, у «Ходінні Зосими до рахманів», в яких розповідається про блаженних людей, мешканців ирію, які, проводячи свій час у молитві, живляться плодами землі та солодкою водою, живуть від 100 до 360 літ В Україні їх вшановують на четвертому тижні після Великодня, кидаючи в річку шкаралущі від крашанок та примовляючи «Пливньте, пливньте у рахманські краї, про Великдень сповістіть » Шкаралущі мають повідомити блаженним про Паску, про воскресіння Сонця, час святкування Рахманського, або Навського, Великодня, який вважався значною подією, супроводжувався ритуальними дійствами Так на півдні України роблять «красну гірку» із насипаної на тарілку землі, порослої солодким вівсом чи іншою яриною, яка втілювала у собі сакральний символ степової могили (кургану), що єднала земний світ із небесним

Бревіáрій *(лат breviarius короткий)* — католицький служебник, сакральна книга, що містила уривки Св Письма, молитви, гімни та ін, необхідні для щоденного богослужіння Б запроваджений під час правління папи римського Григорія VII (1073—83)

Бре́менська гру́па *(нім Bremenergruppe)* — літературна організація раннього періоду німецького Просвітництва, сформована на традиції апологета класицизму Й-К Готшеда, обстоювала «ясний та правильний стиль», розумне перетворення довкілля Представники групи (К-Х Гертнер, Й-А Крамер, Й-А Шлегель, Г-В Рабенер) гуртувалися навколо редагованого Й-Й Швабе часопису «Втіха розуму і дотепу» (Лейпциг, 1741—43), згодом — навколо «Нових матеріалів для задоволення розуму та дотепу» (редактор — К-Х Гертнер), що постав після гострих полемік та розриву із попереднім редактором Матеріали, друковані у Лейпцигу, готувалися до видання у Бремені який дав назву групі На сторінках нового видання вміщували переважно анакреонтичні та духовні вірші, а також байки та сатири Так, Г-В Рабенер у сатирі «Пам'ятна звістка про заповіт доктора Джонатана Свіфта» (1746) подав низку різких карикатур на можновладців ім слід би було існувати у божевільні, кошти на яку нібито призначив англійський письменник До Б г приєдналися Й-А Шлегель (трагедія «Герман», комедії «Бездіяльний баглай», «Таємнича людина», «Урочистості цнотливиць»), Ю-Ф-В Захаріє (іроі-комічна поема «Забіяка»), Х-Ф Геллерт — автор дотепних, близьких до сентиментальної новели байок, сатиричних комедій, авантюрного роману, зокрема популярної «Історії шведської графині фон Г» (1747—48), що асоціювалася з «Памелою» С Річардсона

Брето́нський цикл — цикл середньовічних рицарських романів, що ґрунтується на кельтських легендах про короля бритів Артура (Артурівські легенди), Трістана та Ізольду, пошуки святого Грааля

«Бригáда» — див **«Плеяда»**.

Бриколя́ж *(франц bricolage)* — майстрування міфологічної думки Термін запровадив французький етнолог-структураліст К Леві-Строс задля окреслення відмінностей між неолітичним та галілеївським світобаченням, Б протистоїть «інженерії», діючи за допомогою відомих здавен знаків, а не сучасних понять Міфологічне мислення уподібнене до бриколера (майстра), що змінює інструменти і матеріали відповідно до певної ситуації, аналогічно оперує образами, об'єднуючи їх у нові сполуки через низку перетворень Прийоми Б характерні для практики сучасного постмодернізму

Брігадараньякá — пам'ятка давньоіндійської літератури IV—V ст, найбільша за розміром серед прозових упанішад, передувала санскритській обрамленій повісті Більшість Б має форму діалогу міфічних філософів, які розмірковують над сутністю світу та призначенням людини

Бріндíзі — застільне пісенне віншування, яке іноді виконують під час вистави

Бродерзи́нгери — сформовані у Бродах (Галичина) групи єврейських народних мандрівних акторів, які розважали публіку на майданах у своїх імітованих театрах Комедії виконувалися на ідиш

Брошу́ра *(франц brochure, від brocher зшивати)* — книжка малого формату обсягом не менше 5 і не більше 48 сторінок В історії книговидання Б передувала появі журналів і газет, подавала популярно переказані актуальні політичні, соціальні, релігійні, наукові проблеми Б була поширена під час революційних збурень, реформаторських рухів, у період науково-технічних новацій та ін на межі XIX—XX ст Її тиражували народники та соціалісти (М Драгоманов, Б Грінченко, М Старицький, М Комаров, Олена Пчілка, І Франко, М Павлик та ін) у вигляді «народної книжки» Була засобом пропаганди

Бу-Ба-Бý (Бурле́ск-Балагáн-Буфонáда) — літературна група неоавангардистів зі «своєю філософією, світоглядом, стилістикою, посміхом» (Ю Шерех), заснована 13 квітня 1985 у Львові Ю Андруховичем, В Небораком, О Ірванцем, які жартівливо називали себе Патріархом, Прокуратором та Підскарбієм Реалізувала засади карнавальної сміхової культури, обстоювала принципи необароко, спиралася на традиції авангардизму, передусім футуризму, критикувала кліше «соцреалізму» та народництва На зв'язок «карнавального» стилю Бу-Ба-Бу з необароковою традицією вказував Ю Шерех, наголошував на цьому й В Неборак, вважаючи, що їхнє «літературно-атракційне угруповання» було «тим, що було двісті чи дві тисячі років» З огляду на це вони принципово заперечували намагання розглядати творчість групи Бу-Ба-Бу у межах відмінного за естетич-

ними принципами постмодернізму, на чому наполягали Тамара Гундорова та Ніла Зборовська Найповніше у художній практиці бубабістів розкрився необароковий дискурс, збагачений епатажем авангардистів, джерелом якого була сміхова культура «в річищі найсправжнісіньких наших традицій», але не шевченківських (Ю Шерех) Тому тут панувала поєднувана із гротеском стихія еклектики як незавершеного синтезу, авторської саморефлексії, запроваджувався симфонізм контекстів та полілог культур, супроводжуваний «переписуванням» національної традиції та перевертанням сакральних моделей, заохочувалася лінгвістична гра з елементами діонісійства, карнавальності Автори спростовували постмодерністські тези «смерті автора», «світу як хаосу», не застосовували прийомів ризоми чи симулякру, розбудовували свій структурований світ, у якому реалізувалася «естетика як спосіб виживання [ ], спроба бути максимально вільним у цілком невільній ситуації» За період активної діяльності (1987—91) представники Бу-Ба-Бу не лише друкувалися в періодиці та видавали свої книги, а й провели двадцять три концертні поетичні вечори Кульмінацією їх діяльності вважається фестиваль «Вивих-92», головною подією якого були чотири постановки поезоопери «Крайслер Імперіал» (режисер С Проскурня), а розв'язкою — текст поезоопери, опублікований у журналах «Четвер» та «Сучасність» Останнє спільне видання групи — «Бу-Ба-Бу Т в о / /ри» (Львів, 1995) Припинивши існувати як літературна група, її представники утворили академію Бу-Ба-Бу

Бува́льщина — народні реалістичні або історичні наративні сюжети (про розправу княгині Ольги над коростенцями, оборону Берестечка, повстання гайдамаків тощо), короткі фантастичні оповіді про спілкування людини з нечистою силою (чортами, відьмами, лісовиками, вовкулаками та ін), про приховані, «закляті» чи віднайдені скарби, неймовірні пригоди На відміну від билиці, в якій нарація має ознаки меморату, Б наділена ознаками фабуляту, часто оповідь ведеться від третьої особи, текст втрачає специфіку спогадів очевидця, набуваючи самостійного значення й узагальнення Б близька до легенди своєю пасеїстичною векторністю, топографічною достовірністю, відрізняється від казки поверховою фактологічністю, побутовими деталями, поширена як у фольклорі, так і в літературі Оповідки, що базуються на нереальному, алогічному зображенні, називають небилицями Збірники жанру Б видавали П Куліш («Українські народні перекази», 1847), М Драгоманов («Малоруські народні перекази та оповідання», 1876), досліджував В Гнатюк («Знадоби до галицько-руської демонології», 1904, 1912, «Народні оповідання про опришків», 1910, «Народні оповідання про тютюнарів», 1915, «Народні новели», 1917 тощо) Б використовували у своїй творчості О Стороженко («Українські оповідання», 1863), Остап Вишня («Усмішки», 1928), Д Білоус («Поліська бувальщина», 1961) та ін Б називають також оповіді про неординарні, гумористичні пригоди з життя видатних людей, репрезентовані, наприклад, у виданні І Артемчика та Г Григор'єва «Цікаві бувальщини» (К, 1966)

Один пересічний драматург пожалівся Вольтерові

— Прочитав Ваші трагедії і кинув писати трагедії сам До Ваших мені далеко, а писати погані мені сором Почав творити комедії

— Шкода що Ви не читали Мольєра, — дотепно зауважив письменник

Бугти́й, або **Багаті́,** — віршова форма в афганській поезії Має таку будову зачин (два римовані верси), що виспівуються перед куплетами, у яких три віршові рядки римуються між собою, а четвертий із сарoм — приспівом

Будді́йська літерату́ра — література буддизму, однієї з трьох світових релігій поряд із християнством та ісламом, яка виникла на межі VI—V ст до н е в Індії, стала державною релігією за царя Ашоки (III ст до н е), поширилася у країнах Центральної та Східної Азії, протистояла індуїзму (брахманізму) Засновником цього віровчення вважався Будда (Сіддгартха Гаутама із роду Шак'я, 560 або 566—480 або 483 до н е), тобто Пробуджений, який прагне досягти найвищого рівня існування — просвітлення (Татагата) Основою буддизму були чотири благородні істини страждання як вічний принцип людського буття, його причини, можливість звільнення від нього (нірвана) та шлях, що звільняє від страждань Будь-яке існування в ілюзорному світі (сансарі) вважалося стражданням, що не припинялося навіть після смерті, зумовлювало нескінченні переродження людини, пов'язані з її попередніми життями (кармою) Тому слід позбутися прихильності до земного існування, віднайти практичний, благородний шлях спасіння (праведний погляд, праведна дія, праведна мова, праведне споглядання, праведний розум тощо), вказаний Буддою, який спричиняє благодійне відродження аж до здійснення ідеалу — повного припинення перероджень Вчення аргументувалося концепцією іншого, антитетичного індуїстській метафізиці не-Я, що засвідчувало існування чистого, незмінного, незалежного від індивідуальних особливостей Я, розчиненого у всесвіті, злитого з ним Прикладом віднаходження такого практичного шляху вважається мовчання Будди як його адекватна відповідь на чотирнадцять питань («Чи вічний всесвіт?» «Чи існує універсальна завершеність?», «Чи душа тотожна тілу?» тощо), яка спростовувала метафізичне існування Концепція не-Я позбавлена нігілізму, спрямована до залучення людей у світовий процес, аргументована чотирма благородними істинами Канонічною Б л вважають три великі зведення — «кошики» (пітаки) Сукупність таких зведень мовою палі називалася «Трипітака» «Віная-пітака» («Кошик поведінки») з правилами життя буддійських ченців, «Сутта-пітака» («Кошик святих текстів») — збірник бесід Будди з учнями, віршові та прозові твори про окремі епізоди його життя, про різні його втілення «Абгідгамма-пітака» («Кошик додаткового закону»), присвячена метафізичному обґрунтуванню вчення Будди Кожне зведення містить окремі твори, усі вони налічують понад тридцять окремих книжок Б л розвивалася у двох напрямах — північному з апокрифічними елементами («Лаліта-Вістара», «Саддгарма-Будда», «Маліндa-паньго») та південному, що дотримувався дискурсу «Трипітаки» Житіє Будди позначилося на «Буддачариті» індійського поета Ашвагхоші, поширювалось у вигляді лаконічних віршових афоризмів

(гном), що входили до збірника «Дгаммапада» («Слова закону»), оповідань та приповістей Будди, зосереджених переважно у Джатаках Відлюдник із роду Шак'я прожив 80 літ («у Нірвану увійшов»), із них він 44 роки вчителював, обравши бездомне життя бодгісатви, відмовившись від багатства та родинного щастя, долаючи всілякі спокуси тощо Доля Будди відома європейцям за перекладною версією пам'ятки «Варлаам та Йоасаф» Зацікавлення буддизмом серед багатьох європейців та американців зумовлене кризою логоцентризму, його онтологічної сутності, радикальної критики юдо-християнської моделі світу, здійсненої Ф Ніцше та М Гайдеггером, утвердженням модерністського напряму в західній культурі та письменстві Зокрема, буддизм завдяки Нішиді Кітаро та Нішитані Кейдзо сприяв виходу європейського мислення із манівців нігілізму Чимало буддійських положень, зокрема про не-Я, виявляються відповідними сучасному постмодернізму

Будетля́нство — термін російського поета В Хлєбнікова на позначення творчості російських кубофутуристів (В Хлєбніков, О Кручоних, В Маяковський, Д Бурлюк, В Каменський та ін), а також особливої громади однодумців, перейнятих настроями міленаризму, названих винахідниками Б вважалося й рисою творчих людей майбутнього, здатних переінакшувати довкілля силою власної волі Епатація футуристами літературної класики та культури зумовлена тим, що традиційне письменство уявлялося їм як маніпуляція словами з давно втраченим семантичним навантаженням, тому проголошувалося гасло «Геть слово-засіб, хай живе самовите самоцінне слово!» (В Хлєбніков) Застосовуючи прийом смислового, сюжетного та часового зсуву, Б прагнуло викликати у реципієнта внутрішній резонанс В Хлєбніков практикував словотворчість, Д Бурлюк схилявся до канону зсунутої конструкції, О Кручоних захоплювався експериментально-емпіричним методом, тобто Б не мало єдності, орієнтувалося на притаманне авангардизму радикальне оновлення зображально-виражальних засобів поезії У доробку В Хлєбнікова спостерігалися тенденції, як-от заум, що розкрилися у стихії постмодернізму наприкінці XX ст

Буди́нок літера́торів при НСПУ — приміщення письменників у Києві (вул Банкова, 2), що офіційно діє з 1939 Сформувався на основі Клубу письменників, що функціонував у 20-ті XX ст в готелі «Континенталь», де була розташована редакція журналу «Життя і революція» І клуб, і редакція називалися Домом літератури У ньому з'явилося перше число «Літературної газети» (21 березня 1927) У 1953 Дім літератури змінив назву на Б л Подеколи його ототожнюють із НСПУ, хоч він їй підпорядкований, а з 1993 став її власністю У Б л працює правління Спілки, діють творчі комісії, інформаційно-книжковий комітет, зусиллями Бюро пропаганди художньої літератури організовуються творчі вечори, дискусії, виставки та інші мистецькі і культурні заходи, бібліотека з книжковим фондом нараховує понад 120 тисяч екземплярів Очолювали Б л Л Кореневич, В Фольварочний

Буди́телі (*чеськ Buditel той, хто пробуджує*) — діячі чеського та словацького національно-визвольного руху початку XX ст (Й Добровський, Ф Палацький, П Й Шафарик, В Ганка, Я Коллар та ін), засновники низки культурних й наукових товариств — «Чеський музей», «Матиця чеська» тощо Мали свою періодику, поетизували героїчну минувшину, задля пробудження національної свідомості іноді вдавалися до містифікацій («Краледворський рукопис», «Зеленогорський рукопис» В Ганки), не приховували національної і соціальної заангажованості свого доробку («Татранська муза з лірою слов'янською» П Й Шафарика, «Дочка Слави» Я Коллара), організовували Слов'янський з'їзд, підтримували слов'янофільство та ін Б називали також діячів болгарського національного відродження (1762—1853) П Хилендарського, С Врачанського, Н Герова та ін Діячі українського просвітницького руху перебували під впливом чеських і словацьких Б, формували за їхніми зразками «Руську трійцю», названу І Франком «першими будителями нашого народного Духу», «Літературну спілку Пряшівську», «Товариство Василя Великого», за участі О Духновича, А Добрянського, О Павловича, А Кралицького, О Митрака та ін видавали календарі, збірники, альманахи, газети, часописи, підручники Б. Пряшівщини та Закарпаття, захоплені збиранням фольклорного матеріалу та протистоянням латинізації, нехтували духовними потребами свого народу, застосовували штучне «язичіє», зловживали ідеями москвофільства, не виробили власного творчого стилю

«Бу́дучність» — літературно-науковий ілюстрований часопис, що продовжував традиції журналу «Бджола», виходив у Львові (1909—10) за редакцією М Венгжина На його сторінках друкували твори Христі Алчевської, О Олеся, Наталі Кобринської, «молодомузівців» Один з номерів вийшов під назвою «Будучина» за редакцією Христі Алчевської

Буква́льний пере́клад — твір, дослівно перекладений з мови оригіналу задля формального збереження мовно-стилістичних особливостей твору, що призводить до спотворення його художньої сутності Б п має своїх прихильників Так, В Брюсов, використовуючи принципи Б п, переклав на російську мову «Енеїду» Вергілія Інколи Б п виправданий, зокрема при перекладі Св Письма, хоч при цьому відсутні у першоджерелі слова вписують у дужки або позначають курсивом

Буква́р — підручник для читання й письма, відомий до XVII ст під назвою «Азбука», «Граматка» Термін «Б» вперше застосував Мелетій Смотрицький Найдавніші українські видання Б, здійснені Іваном Федоровичем (Львів, 1574, Острог, 1578) та Лаврентієм Зизанієм («Наука ку читаню и розуміню писма словенскаго [ ]», 1596), ґрунтувалися на матеріалі української редакції церковнослов'янської мови І Федоров (Федорович), крім відомостей з граматики, подав у книзі абеткову молитву, вперше опублікував твір чорноризця Храбра «О письменех» під заголовком «Сказаніє, како состави с[вя]тыи Кирило Философ азбуку по языку словеньску и книги преведе о[т] греческих на словеньскіи язык» Цікавим був двомовний, поширюваний серед закарпатців «Буквар языка словенского» (Тирнава, 1699), щоденні молитви в якому були подані церковнослов'янською та грецькою (в кириличній транскрипції) мовами У формуванні Б

на основі народної української мови брали активну участь письменники XIX ст «Граматка» (1857, 1861) П Куліша та «Букварь южнорусский» (1861) Т Шевченка Їх ініціативу розвинули М Гатцук («Українська абетка», 1861), О Потебня (рукопис, підготовлений у 1864—65, не було в той час надруковано, його опублікувала «Киевская старина» лише в 1899 без права видавати як окрему книжку), О Кониський («Граматка, або перша читанка задля початку вчення», 1883) Політика російського уряду щодо української мови спричинила те, що Б видавалися переважно на західноукраїнських землях Лише на початку XX ст Наддніпрянщина, що переживала нову хвилю перманентного відродження, знову мала свої Б С Черкасенка («Граматка», 1907), Б Грінченка («Українська граматка до науки читання й писання», 1907), Софії Русової, А Савчука («Український буквар», 1918), Т Лубенця (псевдонім Т Норця, «Граматика з малюнками») та ін Деякі з них мали кілька перевидань Інколи Б друкувалися під іншими назвами («Сонечко», 1818, С Титаренко, «Ясне сонечко», 1919, П Ковалевський, «Веселка», 1920, Я Чепіга, «Первоцвіт», 1925, О Сковорода, «Читаймо!», 1926 тощо) Згодом до цієї роботи прилучилися Л Деполович, Н Гов'ядовська, Б та М Саженюки, Н Скрипченко, М Вашуленко, Д Чередниченко, Галина Кирпа та ін У таких виданнях художні тексти були адаптовані до вікового рівня дитини

Букіністи́чна кни́га *(франц bouquin стародавня книга)* — давня книга, яка, на думку бібліофіла чи фахівця з літератури, має цінність, перетворюється на предмет книжкової торгівлі Б к називають також антикварну книгу, видану до середини XIX ст і збережену у незначній кількості екземплярів, що вважаються раритетами Особливе місце з-поміж Б к посідають інкунабули, палеотипи, передусім рукописи, стародруки тощо Батьківщиною Б к була Німеччина, де вперше з'явилися видання першодрукаря Й Гутенберга, друковані книги продавалися на ярмарках Лейпцига та Франкфурта-на-Майні Згодом такими осередками стали Париж, Лондон, Амстердам, на ринках яких цінувалися альдини, продукція голландських типографів братів Ельзевірів та ін А Франс у творі «Пан Бержере у Парижі» змалював колоритні крамнички букіністів на березі Сени Образ бібліофіла увійшов у світову літературу «Бібліоман» Ш Нодьє, «На горах» П Мельникова-Печерського, «Листи до мого друга Патагонця» Ж Дюамеля тощо Найвизначніші антикварні примірники нині перевидаються фотолітографічним, факсимільним способами

Букле́т *(франц bouclette кільце)* — видання обсягом до аркуша друкованого матеріалу у вигляді зошита чи листівки Крім театральних, кінематографічних, фестивальних, виставкових Б, такі видання використовуються редакціями видавництв для рекламування художньої літератури

«Букови́на» — громадсько-культурна газета (1885—1909), ініційована у Чернівцях товариством «Руська бесіда» Виходила двічі на місяць, щотижня, чотири рази на тиждень За сприяння «Б» було здійснено два випуски літературно-наукового збірника «Зерна» (1887, 1888), видавався тижневик «Неділя» (1895) Газета друкувалася також під зміненою назвою «Нова Буковина» (1913—14) Обов'язки першого редактора виконував Ю Федькович (1885—88) Виразно літературної спрямованості «Б» набула пізніше завдяки О Маковею (а після нього — Л Турбацькому) На сторінках цієї газети Ольга Кобилянська надрукувала повість «Царівна» Тут з'являлися художні твори (Євгенії Ярошинської, Д Лукіяновича, Т Галіпи, Б Грінченка, А Кримського, В Щурата тощо), нариси про творчість (І Франка, Ольги Кобилянської, А Чайковського та ін), розвивалися дискусії за участі М Драгоманова, І Франка, О Маковея, Лесі Українки У газеті дебютували Д Загул та В Кобилянський У ній надавалося місце як письменникам традиційного, переважно реалістичного спрямування, так і модерністам, що вказувало на перехідний характер «Б» Читачі мали нагоду ознайомитися з доробком зарубіжних письменників в українських перекладах — Р Бернса, О Пушкіна, М Лермонтова, Л Толстого, Е Золя, М Горького, Марка Твена тощо

«Букови́нський альмана́х» — літературно-художній і публіцистичний збірник народницького спрямування, виданий у Чернівцях (1885) у зв'язку з десятиліттям товариства українських студентів «Союз», заснованого при товаристві «Руська бесіда» Із діяльністю «Руської бесіди» читачів знайомило вступне слово Видання орієнтувалося на єднання культурно-просвітницьких сил Буковини, Галичини і Наддніпрянщини (алегоричний вірш «З Підгір'я» П Куліша) Літературні тексти розмежовувалися за розділами «Поезія» та «Проза» У першому з них була опублікована історична поема «Тиміш Хмельницький» С Воробкевича (під псевдонімом Данило Млака), цикли патріотичних і ліричних віршів О Кониського («До руської молодіжі», «Мати», «Смерть ватажка перехожих»), П Куліша («Кобзарський заповіт» та ін), В Масляка («Шумка», «Свята», «Чабаниця» та ін), К Устияновича («На склоні літ»), добірки Т Блонського та І Пасічинського У другій надрукували легенду «Сорок літ» М Костомарова, романтичну повість «Лелії могила, або Довбушів скарб» Ю Федьковича, ескіз «Кохання востаннє» О Кониського (криптонім О Я), оповідання «Між добрими людьми» К Устияновича, новелу «Карпатський гончар», пов'язану з історичними подіями 1846, підписану Петро П Тут була також вміщена наукова студія «Естетичне значення і символіка барв» К Гнаткевича

«Букови́нський журна́л» — громадсько-політичний, літературно-мистецький і науково-освітній часопис, видається у Чернівцях з 1992 «Б ж» має розділи «Наш вернісаж», «Есеї», «Наші публікації», «Літературознавство», «Імена» Журнал вперше в Україні опублікував низку художніх та документальних творів, заборонених радянським режимом повість «Апостол черні» Ольги Кобилянської, антимосквофільську статтю «Щоб не було запізно» Ю Федьковича, автографи віршів О Ольжича, мемуари громадських і політичних діячів Буковини О Поповича, Т Галіпи На сторінках «Б ж» друкувалися поезії Т Мельничука, В Голобородька, Віри Вовк, М Івасюка, В Колодія, В Вознюка, В Кожелянка та ін, роман «Смерть — сестра моєї самотності» Галини Тарасюк, повість «Птах самотній» М Лазарука, новели Я Лижника, Й Бурга тощо Читач мав змогу ознайомитися і з розвідками вітчизняних дослідників історії

України О Романця, Б Тимощука, О Масана, О Добржанського, а також зарубіжних Ю Книша (Канада), Е Туринського (Німеччина), М Чередарека (Румунія), К Філешка (Польща)

Буко́ліка *(англ ідуl, bucolic, pastoral, франц bucolique, idylle, нім Idylle, польс sielanka, від грец bukolikos пастушачий)* — жанр античної пасторальної поезії у вигляді монологів та діалогів, у яких змальовувалося вільне, безтурботне, щасливе життя на селі Б започаткована в Елладі Теокрітом (III ст до н е), який спирався на міфічне уявлення пастуших та мисливських народів про вмирання та воскресіння бога (культ Адоніса), про сицилійського пастуха Дафніса, автора перших пастуших пісень Сюжет про Дафніса і Хлою став основою роману «Дафніс і Хлоя» Лонга, вплинувши на новоєвропейську пастораль Для неї характерний дактилічний гекзаметр з обов'язковою другою цезурою (після четвертої стопи) і спондеєм (у п'ятій), на противагу гекзаметру епосу Антична Б могла мати вигляд наративу або діалогу Персонажі зазвичай вдавалися до агону на тлі погідного південного краєвиду — амебейного співу, *коли другий герой мусив розвинути тему, порушену першим* Теокріт створював або реалістичні образки з характерним для них місцевим колоритом, або літературну забаву із прихованою суспільно-побутовою проблематикою Таким, зокрема, є його твір «Рибалки», в якому Ольпіс та Асфілон намагаються з'ясувати зміст химерного сновидіння, яке бачив Асфілон Сутність жанру була виражена поетом у вірші

Друже, награй мені щось, ради Муз,
на флейті подвійній,
Радо з тобою і я, взявши пекиду свою,
Струни рукою торкну,
і Дафніс-пастух на сопілці,
Склеєній воском,
також пісню почне чарівну
Станемо в тіні розлогого дуба позаду печери,
І стрепенеться нараз Пан-козопас уві сні
(переклад А Содомори)

Досвід Теокріта розвинули в епіграмах Асклепіад («Гесіоду», III ст до н е), Каллімах («Астакіду», прибл 310 — прибл 240 до н е), Леонід Тарентський («Могила пастуха», III ст до н е), Мосх (II ст до н е), Вітрувій («Якщо ти, селянине », I ст до н е), Вергілій (I ст до н е) Вергілій написав десять еклог, містифікував мотив Аркадії (аркадійська поезія) та ін З римських поетів у цьому жанрі писали також Кальпурній (I ст н е) та Немесіан (III ст н е) Увага до Б посилилася в добу передренесансу та Ренесансу, передусім в Італії (Данте Аліг'єрі, Ф Петрарка, Т Тассо, Я Саннадзаро та ін), у Франції (П Ронсар та ін), де вона збагатилася нараційними і драматичними елементами, в Англії (Ф Сідней, Е Спенсер), у Польщі (Я Кохановський, А Збілітовський) Персонажі, перевдягнені в пастуші костюми, брали участь у подіях, що відповідали новому місцю і часу, вели бесіду про злободенні явища у формі пастушої пісні, ліричної сповіді, панегірика чи моралізації Така специфіка Б зумовила легкість її використання у театральних постановках Класицизм стилізував жанр, пристосував його до палацових смаків (А Нарушевич), період рококо зумовив появу еротичних настроїв (Я Шимановський), представники сентименталізму зображували людину рефлексійну, схильну до ліризму, додавали до теократичної традиції місцеві та простолюдні ознаки (С Гесснер, Ф Карпінський, Ф Д Князнін) Відлуння буколічних мотивів спостерігається і в українській поезії XVIII ст, зокрема у творчості Григорія Сковороди («О селянський милий, любий мій покою ») До різновидів Б належать пастораль, еклога, ідилія тощо, наявні у доробку багатьох ліриків Особливої уваги Б надавали «неокласики» (М Зеров, М Рильський та ін) Цікаві приклади Б лишив у своїй поетичній спадщині В Мисик

Що ж, запрягай корівок, Трохиме,
пора вирушати!
Хмар поріділо, тільки
на грецькому темно ще
Як же всім ці дощі увірились!
Стерні давно потонули
В буйній отаві Над шандрою
бджоли дзвенять на осонні
Копи давно посіріли й приплюскли,
зерно проростає —
Важко й навильник тепер од землі одірвати!
А потім довго-довго корови везуть
невисоку гарбичку
До слободи, що далеко темніє садками [ ]

Буко́н — традиційний образ-маска давньоримського театру, призначений для висміювання пліткарів, підлабузників, ненажер, скнар та ін

Бульва́рна літерату́ра *(франц boulevard, від голланд Bolwerk фортечний вал)* — псевдохудожні літературні твори про злочинців, любовні пригоди, сенсаційні інтриги, сексуальні збочення тощо Розрахована на невибагливий читацький смак Такі особливості мав і бульварний театр, що з'явився у Парижі в XIX ст як різновид побутової комедії, вистави відбувалися просто неба Б л популярна у масового читача і нині, до її можливостей звертаються сучасні письменники, як-от Марія Матіос («Бульварний роман»)

Булюлю́ — мандрівний іспанський актор (XVI ст) Його репертуар складався із комедійних сценок, які він виконував сам

«Бундагі́шн» — пам'ятка пехлевійського письменства IX ст, один із найбільших прозових творів середньоперської мови У «Б» відтворено космогонічні, героїчні сюжети з позиції зороастрійського віровчення Відома за двома варіантами — індійським та іранським, перекладена багатьма європейськими мовами

Бунра́ки — традиційна японська маріонеткова вистава, під час якої ляльки, керовані акторами в чорних строях із закладеними каптурами, відкривають певний акт Дія була поєднана з текстом, який виголошував рецитатор (декламатор) Спектакль супроводжувався музикою

Буриме́ *(франц bouts-rimés римовані закінчення)* — вірш, створений за заздалегідь заданими «важкими», тематично різними римами, які не дозволяється переставляти чи змінювати, вимагав майстерності та імпровізаційного таланту Теми мають бути пов'язані одним сюжетом Б запровадили у французьких салонах у першій половині XVII ст як різновид шляхетної літературної гри, що ґрунтувався на традиції віршів-«відповідей» трубадурів та

представників dolce stil nuovo Часто оголошувалися конкурси на написання Б, зокрема, таке змагання у 1864 організував однофамілець відомого прозаїка XVIII ст О Дюма Ця практика поширена і в сучасній літературі Так, І Качуровський запропонував М Фішбейну написати сонет за низкою рим *крижні — анахорет — портрет — дивовижні — стрижні — скаред — вперед — тижні — клумб — Колумб — мавзолеї — Сірко — молоко — алеї* Твір під назвою «Анахорет» мав такий вигляд

Мене дратують люди, вівці, крижні,
Цапи й вовки я єсмь АНАХОРЕТ, —
Мене дратує навіть чийсь портрет,
Чиїсь слова — нехай і дивовижні

Я на цьому самітницькому стрижні
Не знаю ані добрих, ні скаред
Все марнота марнот Мене вперед
Несуть мої анахоретські тижні

Ні гомону, ні стін, ні тумб, ні клумб —
Заїхати б подалі, ніж Колумб,
Не чути про вождів у мавзолеї

Хай не для мене гавкає Сірко
Мені самотньо пити молоко
У затінку німотної алеї

Бурк'єлле́ска — різновид жартівливої поезії, запровадженої італійським поетом Бурк'єлло (справжнє ім'я та прізвище — Доменіко ді Джованні, 1404—49), написаної разом із віршами на випадок (alla burchia), спрямованими проти сваволі флорентійського тирана Медичі, та хвостатими сонетами, створеними в традиції бурлескової сміхової культури під час ув'язнення поета

Бурла́цькі пісні́ — тематична група громадсько-побутових пісень, мотиви яких відображають умови життя та праці заробітчан, переважно втікачів-кріпаків, сиріт й інших знедолених, які працювали переважно у риболовецьких артілях на Дніпрі, Дунаї або Чорному морі Б п («Та забіліли сніги», «Ох, ти, чумаче, ти, бурлаче», «Сидить бурлак у неволі», «Ходить дівка понад морем» тощо) за ідейно-тематичним змістом близькі до чумацьких, наймитських, сирітських, строкарських, емігрантських, робітничих і навіть рекрутських пісень У станових піснях цього спектра слова *бурлак, чумак, приймак* взаємозамінні, що вказує на умовність виокремлення Б п Фольклористи об'єднують їх із наймитськими та заробітчанськими піснями (див «Наймитські та заробітчанські пісні», 1975) Мотиви Б п позначилися на художній літературі, зокрема на творах Т Шевченка («Тяжко, важко в світі жити», «Вітер з гаєм розмовляє», «Близнецы»), І Нечуя-Левицького («Бурлачка»), Панаса Мирного («Лихі люди»), І Манжури («Бурлака», «Бурлацька могила»), оповіданнях В Винниченка та ін У російському фольклорі такі пісні називалися струговськими, були пов'язані з пересуванням баржі річками («Дубинушка»), в білоруському — наймитськими, як-от «Худа, худа нам, бурлакам»

Бурле́ск, або **Бурле́ска** *(франц burlesque, від італ burla жарт)*, — різновид комічної поезії та драматургії, генетично пов'язаний із народною сміховою культурою, з античними діонісіями, середньовічними карнавалами Для Б характерна свідома невідповідність між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого, профанація сакрального, гротеск, травестія Часто у Б з'являється вульгарний пафос, карикатурність На відміну від близької за жанровими ознаками пародії, застосовуваної для дискредитації конкретного твору, Б опановує стиль, не пов'язаний із безпосереднім сатиричним зображенням Так, Г Філдінг у передмові до роману «Історія пригод Джозефа Ендруса та його побратима Абраама Адамса» (1742) акцентував на відмінності між Б, що висвітлює потворне, неприродне, викликаючи «насолоду від безглуздя», та комічним, зумовленим природою, «від правдивого наслідування якої випливатимуть всі задоволення, котре надається розумному читачеві» Найпершим зразком Б вважається «Батрахоміомахія» («Війна жаб і мишей»), що була сатирою на героїку «Іліади» Гомера, яка поступово перетворювалася на поетичний штамп у давньогрецькій літературі Однак поняття «Б» запровадив у своїй творчості флорентієць Ф Берні (1497—1535), спричинивши поширення стильового напряму бернески, хоч сам автор називав свої твори бурлесками Б набув популярності в середньовічному європейському письменстві, передусім у доробку вагантів, жонглерів, шпільманів, скоморохів, розвинувся у літературі XVII—XVIII ст, зокрема в італійській (бурк'єллеска) У французькому письменстві Б називав жанр, набув нового семантичного наповнення, вказуючи на несумісність змісту і форми Передусім він пов'язувався із тенденцією травестування античних творів, зокрема «Енеїди» римського поета Вергілія (70—19 до н е), започаткованою французьким поетом П Скарроном (1648—52) який використовував «високий» стиль при трактуванні «низьких» тем, і навпаки (фальшивий епос у вигляді зовні урочистої героїчно-комічної поеми та у комедіях, спрямованих проти класицистичного театру «Французька комедія») Ознаками Б позначені «Орлеанська діва» (1735) Вольтера, «Гравець ломбера» (1763), «Єлісей, або Роздратований Вакх» (1771) І Майкова, «Боги, герої та Віланд» (1773) Й-В Гете, фарси «Йоргу із Садагури» (1844), «Кіріца у провінції» (1852) А Александрі, казки (1875—78) «Даніле Переляк», «Іван Торбинке» І Крянге, анонімний, написаний білоруською мовою «Тарас на Парнасі» та ін Б притаманний мандрівним австрійським групам акторів XVIII ст, що епатували офіційний «Бургтеатр» В Україні Б, відомий за фольклорними джерелами («бісівські ігрища», соромітські пісні, дійство «цигани» тощо), був поширений у добу бароко, культивувався спудеями братських шкіл, завдяки яким поширювалися пародійні акафісти, ірмоси, кондаки, тропарі, деякі «нищенські» вірші-орації, з'являлися пародії на конфесійну ортодоксальність, сліпе дотримання церковних схем («Правило увіщательноє пияницям, півається не в церквах, но в школах», «От посланія Бахусового к пиворізам» тощо) Риси Б наявні у різдвяних та великодніх піснях-травестіях зі свідомим викривленням фабул канонізованих та апокрифічних текстів («Піснь на Рождество Христово», «Вірша на Різдво Христове», «Вірша на Великдень» та ін), де святі поставали в образах простолюду, витворючи своєрідний комічний ефект Найповніше жанрові особливості Б були висвітлені в інтермедіях, вертепі, віршованих оповіданнях «Пекельний Марко», «Отець Негребецький» та ін

Досвід низового бароко використав І Котляревський у героїчно-комічній поемі «Енеїда» (1798—1809, повне видання — 1842), спираючись на традиції мандрованих дяків, «Житіє і страданіє» Іллі Турчиновського, школярів-«бакалярів», власне бурлескні жанри (різдвяні, великодні, «нищенські» вірші, шкільну драму, інтермедії, вертеп тощо), поєднуючи їх із набутками європейської бурлескної культури Його твір часто порівнюють із «Вергілієвою Енеїдою, вивернутою навпаки» російського поета М Осипова, написаною в той самий час (1791—1808) Водночас І Котляревський прямував від «двотекстовості» П Скаррона, А Блюмавера чи М Осипова, які спиралися на твір Вергілія, до семантично автономної однотекстовості За основу сюжетної лінії взято період національної Руїни, знищення Запорозької Січі, асоційоване з трагедією Трої Сміхова культура, набуваючи іноді вигляду бурлескних ознак, котляревщини, поширилась у новій українській літературі (П Гулак-Артемовський, П Білецький-Носенко, К Думитрашко, М Гоголь, Г Квітка-Основ'яненко, Л Глібов, С Руданський та ін) Елементи Б спостерігалися й у творчості Т Шевченка — в «Гайдамаках», в останній частині поеми «Сон», а також у поемах «Царі», «Саул», в «Гімні чернечому», «Умре муж велій в власяниці», в другій редакції інтродукції до поеми «Старенька сестро Аполлона», в якій автор називає музу дядиною, просить допомогти йому «зогнать оскому / На коронованих главах» Цікавий експеримент із Б продемонстрував П Куліш у поемі «Куліш у пеклі» Досвід Б поглиблювали не тільки гумористи і сатирики наступних творчих поколінь (Остап Вишня, В Чечвянський, Ю Вухналь, Едвард Стріха — псевдонім К Буревія, Порфирій Горотак — псевдонім Ю Клена, Л Мосендза та ін), а й представники авангардистських напрямів, починаючи від кверофутуризму, проголошеного М Семенком, до сучасних угруповань неоавангардистів, відомих під назвами Бу-Ба-Бу (Бурлеск-Балаган-Буфонада), ЛУГОСАД та ін , які з традиційного надбання Б використовують передусім епатаційний, пародійно знижений тон, вказуючи на невідповідність застарілих суспільних та літературних цінностей новій історичній ситуації Такою атмосферою перейняті «Рекреації» та «Московіада» Ю Андруховича З XVIII ст Б поширений у комічній опері, зокрема в опері-буф, започаткованій композиторами Дж Б Перголезі («Служниця-пані», 1733), Дж Паізіеллo, В-А Моцартом, Дж Россіні, Г Доніцетті, Й-С Бахом В Англії та Франції з'явився аналогічний жанр «бурлета» Традицію Б засвоювали кінематографісти XX ст , переважно у німому кіно за участі Ч Чапліна та М Сеннета Б називають також комічну стилізацію, імітацію певного стилю або використання стилістичних особливостей певного жанру з висвітленням їх невідповідності

Бурле́та *(італ burlette, від burla жарт)* — комічне інтермецо в опері-серіа Поняття, вперше вжите у листі співака Ф Белісані (1720) Незабаром вказувало на поширений спочатку у Франції, а потім в Англії жартівливий спектакль, перенасичений вставними музичними номерами, пантомімами, веселими куплетами, які асоціюються з народними піснями Так, Б «Мідас» (1762) К О'Хари мала великий сценічний успіх У другій половині XIX ст жанр був особливо популярним у Бразилії, до нього зверталися драматурги Ж. Франсуа Жуніор, М Сапало, К Беттенкур та ін

«Бу́ря і на́тиск» («Sturm und Drang», штю́рмери, «Доба́ ге́ніїв») — літературний рух 70-х — початку 80-х XVIII ст у Німеччині, що був названий за п'єсою Ф-М Клінгера (1776), представники якого не сприймали канонів класицизму та Просвітництва з їх культом розуму, протиставляючи ім творчу свободу, природні міжособистісні стосунки, екзальтованість переживань, діонісійську стихію «Б і н» започаткований у Страсбурзі (1870), де з'явився виданий Й-В Гете і Й-Г Гердером збірник «Про німецький характер та мистецтво» (1773), який став їх маніфестом, поширився у Франкфурті-на-Майні та в Геттінгені, в яких формувалися осередки товариства Ідейно-естетична програма цього утворення найповніше позначилася на аналітичній та художній діяльності Й-Г Гердера, Й-В Гете, Ф Шиллера, Ф-М Клінгера, Ф Мюллера, Г-А Боргера, В Гайнзе, Г-В фон Гестенберга, А-А Ляйзенвітца, І-Г Фосса, Я-М-Р Ленца, К-Ф Моріца, поетів «геттінгенського гаю» та ін молодих письменників, які вважали себе «буремними геніями», «штюрмерами», оновлювачами німецької літератури та культури Центральним для них було поняття природи як осереддя світової життєвої і творчої енергії, артистичних осяянь Спираючись на настанови руссоїзму та вчення Й-Г Гаманна про безпосередність почуття, Е Юнга про джерела геніальності («Думки про оригінальну творчість», 1859), вони по-своєму трактували природність як спонтанний прояв особливої сили, яка спричинює появу надгероїв на зразок Прометея (Й-В Гете) чи Фауста (твори Й-В Гете, Ф-М Клінгера, Ф Мюллера), верталися до постатей, переслідуваних панівним суспільним режимом («Розбійники» Ф Шиллера), чи благородних авантюристів (роман «Ардінгелло та блаженні острови» В Гайзне) Словами «Щезло все, що нас уярмило, вільні, як вітер, ми — боги!» із «Пісні до німецького танцю» Я-М-Р Ленца можна охарактеризувати творчість його побратимів, які відчули духовну розкутість, найповніше розкриту у ліриці поетів «геттінгенського гаю», у творчості «рейнських геніїв» (Я-М-Р Ленц, Г Вагнер), у «Зезенгеймських піснях» Й-В Гете Посилення уваги до сердечних переживань, що можуть завершитися суїцидом («Страждання молодого Вертера» Й-В Гете), до вчинку людини на теренах «душі світу», де індивід покликаний діяти, а не розмірковувати (Я-М-Р Ленц, «Про "Гец фон Берліхінген"», 1874), зумовили зацікавлення штюрмерів драматургією, в якій обстоюваний класицистами закон єдності місця, часу і дії був замінений єдністю головного персонажа, стрімким чергуванням сцен, появою мотивів фатального зіткнення генія з невідворотним перебігом подій цілісного світу («Гец фон Берліхінген» Й-В Гете) У драматичних творах окреслювали конфлікт між пристрастю та моральними нормами («Страждальниця» Ф-М Клінгера), бунт проти домашньої тиранії старших над молодшими («Дітовбивця» Г-Л Вагнера, «Підступність і любов» Ф Шиллера), сатира на сервілізм, коли вихователь, закоханий у свою ученицю, вдається до самокастрування, як у комедії «Домашній учитель» Я-М-Р Ленца тощо Проза відкривала простір для автобіографії («Юність Генріха Штіллінга» Й-Г Юнга-Штіллінга, «Життєпис сіроми із Токенбурга» У Брекера) та пси-

хологізму (романи «Андреас Гарткнопф», «Антон Райзер» К.-Ф. Моріца), що породило стильову тенденцію вертеризму. Й.-Г. Гердер обґрунтував естетичну та етичну платформи «доби геніїв» (історизм мислення, самобутність кожного народу, народність мистецтва, увага до фольклору), що вплинула на національне відродження Німеччини, а також слов'янських народів, зокрема й українського. Рух «Б. і н.», розвиваючись у межах преромантизму, став стимулом для формування романтизму. Проте Й.-В. Гете та Ф. Шиллер еволюціонували до веймарського класицизму, засвідчуючи непростий шлях письменства.

Бустрофедо́н *(грец. bustrophēdon, від bus: бик і strephō: повертаю)* — різновид письма у давньогрецьких та ін. рукописах, що немовби відтворював рухи вола, який орав ниву з краю в край: перший рядок писали справа ліворуч, другий — зліва праворуч.

Бутафо́рія *(італ. buttafuori, букв.: викидай геть)* — назва приблизних копій справжніх речей (дерев, меблів, посуду, зброї та ін.), зроблених для спектаклю з легкого і дешевого матеріалу задля створення у глядача необхідного зорового ефекту (ілюзії ототожнення); походить від наказу режисера акторові виходити на сцену. Б. користувалися скоморохи, фарсові актори тощо, її уникали в драматургії класицизму, у міщанській п'єсі, натомість активно використовували у XIX ст., зокрема у Майнінгенському театрі, а також англійський режисер Ч. Кін. Б. у переносному значенні вказує на щось показне, несправжнє як елемент художнього зображення у сатиричному чи гротескному творі.

Буфона́да *(італ. buffonata: жарт, комічна витівка)* — комедійна манера гри актора, в якій використовуються надмірний, іноді грубий комізм, окарикатурення персонажів, ситуацій; вистава, побудована в такій манері виконання. Елементи Б. використовували скоморохи, мандровані дяки в інтермедіях, колядники у вертепному дійстві. Б. поширена в цирку, переважно коміками-буфами в клоунаді. Пов'язана з мистецтвом імпровізації, існувала в комедіях Арістофана, в античних театрах мімів, досягла значного артистизму в італійській комедії масок та поширених у Європі інтермедіях, у французькому водевілі (XVIII ст.). У літературі елементи Б. наявні у творах гумористів та сатириків — в «Енеїді» І. Котляревського, у прозових драматичних гумористично-сатиричних творах Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Т. Шевченка (картина «генерального мордобитія» в поемі «Сон»), І. Франка, Леся Мартовича та ін. Б. є гротескна «фантазія-сатира» «У Гайхан-бея» (1912) В. Самійленка, а також його поема «Спритний ченчик» (1924), у якій зображено душу упокоєного більшовицького «ченця», який «прожив між нами тільки п'ятдесят чотири літа» (йдеться про В. Леніна, 1870—1924); всупереч «декрету» про великого грішника вона все-таки вскакує в рай на спині окульбаченої черниці, бо за «декретом» туди дозволялося в'їжджати тільки верхи. «Спритний ченчик» проявив кмітливість, запропонувавши розгубленій праведниці:

Тільки прошу задубити
Аж на голову спідницю,
Щоб не міг пізнати з твері
В вас не шкапу, а черницю.
Та вихайте більше задом,
Ржіть, підскакуйте тим часом
І старайтесь повертатись
До портьєра заднім фасом...

Таке окарикатурення будується на принципах гротеску в буфонадному творі. Елементи Б. використали у своїх комедіях М. Куліш («Отак загинув Гуска», «Мина Мазайло»), О. Коломієць («Фараони»), Я. Стельмах («Крихітка Цахес»), а також неоавангардисти, передусім Бу-Ба-Бу.

Буфоні́ст — драматург або актор, який з метою розкриття певної дійової особи обирає буфонаду.

Буча́цьке єва́нгеліє — києворуська пам'ятка кінця XII ст. на 160 сторінок. Потрапила з Городиського монастиря на Волині (Городиське євангеліє) до Бучацького на Тернопільщині, за яким отримала свою назву. Рукопис, опрацьований В. Соболевським, О. Колессою, зберігається у Львові.

Бхавака́вітвам («Поéзія почуттíв») — напрям у ліриці телуру (Індія), започаткований у 20-ті XX ст., пов'язаний з рухом опору народу Андхри. Неоромантичність Б. зумовлена англійським романтизмом XIX ст. Усвідомлюючи себе модерністами, індійські поети критично переосмислювали канони класичної літератури, прагнули знайти вільні форми художнього самовираження, однак не відкидали минувшину, акцентували на героїчних вчинках предків (поема «Пробудження» Раяпролу Суббарао та ін.), однак надавали перевагу любовним мотивам, що засвідчив доробок Басавараджу Аппарао, Девулапаллі Крішни Шастрі, Аббурі Рамакрішни Рао та ін. У 30-ті — 40-ві XX ст. спостерігається еволюція Б. до герметизму, посилюються ознаки «чистого мистецтва», вишуканого артистизму.

Бхагавадгíта *(санскр.: «Божественна пісня»)* — постведійська пам'ятка, основна частина давнього індійського епосу «Махабхарата», присвячена історичним подіям до Калі-юги (темного віку), на початку якої Крішна передав Б. своєму побратиму Арджуні. Твір (700 версів) побудований як філософсько-релігійний діалог перед початком братовбивчої війни, що відбулася 5000 до н. е. між нащадками започаткованої царем Бхаратою династії Куру, синами Дгрітараштри та їхніми двоюрідними братами, пандавами. Війна була неминучою всупереч усім намаганням бога Крішни, який, взявши на себе роль візничого на колісниці Арджуни, виконував водночас функцію сакрального оповідача. Арджуна не хотів брати участі у братовбивстві, та Крішна переконував його, що можна знищити хіба що тіло людини, але не безсмертну душу, тому вояки мали чесно виконати свій обов'язок. Візничий, будучи втіленням аватари, тобто безмежної божественної сили, спроможної керувати світом, уособлював несвідоме, неможливе для безпосереднього, повного споглядання: «*З тьми-тьменної смертних лише один прагне до Мене, тільки один досягає Мене*». Б. була викладом теорії ортодоксальної школи санкх'ї (міркування, суперечка), втілювала концепцію «некорисливого діяння» (велика мета потребує чистих помислів), вплинула на індійський рух опору (Рам Мохан Рая, Дадаянд Сарасваті, Свамі Рівекананд, Ауробін до Гхош, Махатма Ганді, Джавахарлар Неру), на творчість В. Тагора, а також Р. У. Емерсона, Г. Д. Торо, В. Вітмена, Р. Роллана. Її ідеї виявили-

ся суголосними поглядам Григорія Сковороди Б трактувалася як книга про внутрішню битву людини, про обрання нею духовного шляху, про осягнення космосу та віднаходження індивідом свого місця у ньому Її пафос спрямований на приборкання та здійснення манасу, витлумачуваного як центр інтелекту і почуттів, що іноді називається серцем Вважається, що людина, осягнувши зміст Б, пізнає суть Вед та упанішад «Поема, що має певну фабулу, реалізовану за законами красного письменства класичного санскриту» (Галина Дідківська), стала відомою у Європі в 1785 у перекладі Ч Вілкінса, вплинувши на тогочасних західних письменників та філософів (Й-В Гете, Г-В-Ф Гегель, А Шопенгауер) новизною, глибиною, свіжістю ідей Однак перекладачі, передусім англійські, применшували значення постаті Крішни, щоб адаптувати текст до логоцентричних понять та західного суб'єкт-об'єктного розуміння світу, розглядали давньоіндійські історії лише як різновид міфу, дивовижної поезії Насправді Крішна залишався метою і змістом Б, яка розкривається сама у собі і через себе, тому оповідь слід осягати не у напрямку від оповідача, а спрямовану до нього, в його суб'єкт-суб'єктну сутність В основу назви Б покладено санскритський термін «бхавана», що перекладається по-різному «творча думка» (Б Смирнов), «стійкий розум» (Свамі Прабхупада), «медитація» (А Каменська) Кожен із перекладів лише приблизно відображає ступінь роботи інтелекту, що за результатом розмірковувань над шруті (священними пам'ятками писемності) вважається самоздійсненням розуму, або езотеричного знання, як його інтерпретує А Ч Бхактіведанта Свамі Прабхупада Український читач вперше ознайомився з пам'яткою з польських інтерпретацій С Михальського-Івенського Б досліджував київський науковець Ф Деларю («Нарис історії поезії давніх індійців», 1886), який спростовував спроби виведення її за межі літератури та філософії Б аналізували харківські філологи О Рославський-Петровський, Д Овсянико-Куликовський, П Ріттер Її аналізував О Білецький («Давня Індія та її література», 1933), шість розділів із вісімнадцяти переклав на сучасну українську мову М Ільницький (1981)

Бха́кті — релігійний соціальний рух в Індії XV—XVII ст вшанування Вішну, який з Брахмою та Шивою утворює божественну тріаду — тримутрі, спрямований проти ортодоксального індуїзму, проголошував ідеї рівності та братерства Особливого значення набули проповіді реформатора Чойтонно Деба Вони, як і перебіг Б, вплинули на розквіт бенгальської лірики, найпоширенішим мотивом якої було художнє осмислення життя Крішни у Вріндавані та Матгурі, його любов до пастушки Радхи З-поміж вішнуїстських под (віршів) найвідомішими були збірки «Океан амріти віршів» Моногора Даші (XVI ст), «Чарівне дерево поезії» Гокуландо Шени (XVIII ст) та ін Лірики Б повстали проти клішування санскритських канонів, переосмислювали фольклорні зразки, розвивали біографію як літературний жанр Чимало біографій того періоду присвячено ідеалізації життя Чойтонно Деби «Нектар життя Чойтонно» Крішнадаші Кобираджі (XVI ст), «Поклоніння Чойтонно» Бріндабона Даші (XVI ст), «Славень Чойтонно» Лочоно Даші (XVI ст)

Бха́на — одноактні соціально-сатиричні п'єси в індійській класичній драматургії, започатковані на теренах народної пантоміми

Бхао́на — різновид давньоіндійського театру, в якому синтезовано драматичний діалог, музику, танець Виконавцями вистав здебільшого були мандрівні актори

«Бхаратіянатьяша́стра» — середньовічний індійський трактат про театр, написаний на санскриті (близько VI—VII ст) Автором «Б» вважають легендарного Бхараті Дослідження було присвячене всебічному огляду тогочасного театрального мистецтва, названого «п'ятою ведою», висвітленню акторської техніки, аналізу структури драматургії, призначеної інтерпретувати світ богів, героїв, брахманів

«Бхішмапа́рва» — створена приблизно в XI ст анонімна пам'ятка яванської писемності Її фабула збігається із фабулою шостої частини «Махабхарати», у ній ідеться про приготування пандавів і кауравів до битви, про початок війни та смерть Бхішми Пам'ятка має інтертекстуальні елементи релігійно-філософського трактату Бхагавадгіти

«Былóе» — громадсько-політичний та науковий щомісячник, який виходив у Петербурзі (1906—07) за редакцією В Богучарського, П Щоголєва з участю В Бурцева, поновлений після 1917 (до 1926) У «Б» публікувалися матеріали, присвячені історії російської критичної думки, друкувалися важливі документи, які стосувалися Кирило-Мефодіївського братства, цензурних репресій проти «Кобзаря» Т Шевченка, вміщена анотація на вихід збірки «Кобзар» (1907) українського поета У журналі з'явилися друга частина його поеми «Єретик» (публікація Лесі Українки, 1906), автобіографія М Драгоманова, його стаття про М Костомарова, листи О Герцена до Марка Вовчка та ін

Бюлете́нь *(франц bulletin, від італ bullettino записка, папірець)* — коротка офіційна публікація на важливу тему, що цікавить значне коло людей, насамперед фахівців, деякі періодичні та неперіодичні видання журнального типу, невеликі збірники лаконічно викладених наукових праць певної установи Терміном «Б» називають коротке офіційне повідомлення у засобах масової інформації про певну важливу подію, виборчий документ та ін

Б'яньве́нь — жанр китайської пісенно-наративної літератури епохи Тан (VII—X ст), часто пов'язуваний із буддійськими проповідями Значення терміна залишається нез'ясованим Очевидно, жанр відображав змінену, високу прозу Творам властивий добре розвинутий сюжет, запозичений або з буддійських сутр, або з народних легенд Спершу твори Б були присвячені художньому осмисленню діянь та перероджень Будди, згодом такі мотиви поступилися сюжетам фольклорного характеру про історичного героя У Цзисюя, міфічного імператора Шуна чи вірну дружину Мен Цзяннюй Повчальні нарації оформлювалися вишуканими тропами та стилістичними фігурами У поетичній частині використовувалися семискладники, наближені до неврегульованого віршування В епічній частині використані фрагменти прози Співвідношення між обома частинами твору могло бути різним Тексти Б були знайдені у печерах Дуньгуана (провінція Ганьсу) у XX ст

В

«В борні» — збірка пісень УПА, видана підпільно. З'явилася у середині 40-х XX ст. (час і місце видання не зазначено) у вигляді екземпляра машинописного тексту. На титульній сторінці було зображено геральдику організації ОУН та прапор із тризубом. У збірці вміщено вірші-пісні «Гімн українських націоналістів» («Ми зродились із крові народу...»), «Марш українських націоналістів» («Родились ми великої години...»), «Юнацький марш» («Чуєш, сурми грають...»), «Ми, українські партизани...», «Марш закарпатських січовиків» («В Карпатах жаль і сум настав...»), «В Закарпатті радість стала...», «Українська пісне, загрими...», «Грими, грими, могуча пісне...» та ін. Подані лише тексти (без мелодій), авторів віршів і музики не зазначено. Однак відомо, що текст «Гімну українських націоналістів» належить О. Бабію, вірш «Грими, грими, могуча пісне...» є переробленим, доповненим новими строфами, новим змістом, варіантом тексту Д. Загула.

Вага́нти *(лат. vagantes, від vagans, vagantis: мандрівний)* — мандрівні ченці, школярі, студенти Франції, Англії, Німеччини, Італії XII—XIII ст., яких ще називали голіардами (франц. goliard: блазень, від gula: горлянка). Вони були авторами вільнодумної, інколи сатиричної лірики з баламутними, життєлюбними мотивами, далекої від аскетичних ідеалів ортодоксальної церкви. Їхня творчість пов'язувалася з традиціями латинської вченої поезії доби Каролінзького відродження, для неї характерні пародіювання канонічних текстів та католицьких ритуалів («Євангеліє від марки срібла»), епатування клерикального культу («Щонайп'яніша літургія»), поєднання античної (овідіанської та горацiанської) традиції з карнавально-сміховою, повчально-проповідницькою та інвективною. Своєрідним представленням В. була жартівлива пісня «Орден вагантів»:

Орден наш родиною
Слушно звати стану:
Ми ж бо всіх приймаємо
З будь-якого стану.
Не раз проголосимо
Твердо, без обману —
Всіх у нас стрічаємо,
Як рідню кохану! (переклад М. Борецького)

Водночас В. виявляли зневагу до простолюду, його мови, не сприймали творчості трубадурів, труверів. Доробку Гугона (Примаса Орлеанського), Філіппа Гревського, Фульберта Шартрського була властива жанрова неоднорідність, ліризм поєднувався з пародією на Св. Письмо, сатирою на вище католицьке духовенство, любов мала винятково тілесне трактування, прославлялися пияцтво, розпуста, «сатанинські» ігри. Студентство завдячує В. відомою піснею «Gaudeamus igitur». Кращим зразком макаронічної поезії В. (у ній вільно чергувалися рядки латиною і народною мовою) вважаються «Кембриджські пісні» (рукопис XI ст.), в яких подано уривки творчої спадщини класичних поетів, фрагменти ученої і культової версифікації, віршовані новели і любовні пісні на зразок *«Приходь, мій коханий, / і А, і О/ безмежно жаданий, / і А, і О»* (et A et Ω, тобто і альфа, і омега — перша й остання літери грецької абетки) та ін.; жартівливі твори Архіпіїти Кельнського (середина XII ст.), зокрема його «Сповідь», «Весняна пісня», «Святкова пісня»; доробок латиномовного поета Вальтера Шатильонського (прибл. 1135—1200), автора «Александреїди», присвяченої діянням Александра Македонського, та низки антипапських віршів, як-от «Викриття Риму». Найбільшим здобутком поезії В. вважають знамениту книгу «Carmina burana» («Байренські пісні», прибл. 1225) — збірник понад 200 латинських (з елементами середньонімецької мови) ліричних, еротичних, дидактичних, застільних та сатиричних, окремих блюзнірських віршів, віднайдений у монастирі Бенедиктбоерн (1803), виданий у 1847 Й.-А. Шмеллером. На тексти цього збірника К. Орф написав ораторію. Твори, що ввійшли до книги («Орден вагантів», «Студент-сірома» тощо), захоплювали щирим життєрадісним настроєм, юнацькою розкутістю, позначилися пізніше на доробку Ф. Війона, на анакреонтичній поезії. В Україні за доби бароко в ролі В. виступали мандровані дяки, а в Європі їх ототожнювали із жонглерами, називали «вакханти», vagabundi, тобто «набрід».

Вагнери́зм *(нім. Wagnerismus)* — тенденція символізму, пов'язана з постаттю німецького композитора Р. Вагнера (1813—83). Для В. характерні апологетизація музики та поезії як оптимальних засобів адекватного пізнання світу, на відміну від науки, схильної схематизувати довкілля; тяжіння до стилістичного синкретизму (опери композитора, в яких мотиви давньонімецьких міфів набули панмузичності і драматизму). В. вплинув на творчість французьких символістів (С. Малларме, Ж. Мореас), представників «Молодої Польщі» (С. Виспянський, Л. Жилявський), срібного віку (К. Бальмонт), «Молодої Музи» (В. Пачовський), кларнетизму (П. Тичина).

Вайта́лія *(санскр.)* — давньоіндійський віршовий розмір, притаманний джаті, що ґрунтується на кількості мор. Складається з двох частин, розмежованих цезурою так, що у першій частині нараховується 14 мор, а в другій — 16.

Ва́йшнава-бха́кті — напрям у тамільській середньовічній літературі VIII—XI ст., який надавав пріоритету гімнам, присвяченим Вішну. На нього вплинули вішнуїтські Пурани. Більшість В.-б. написали альвари, а систематизував їх поет Натта-муґі (X ст.). Властиві цим творам емоційне напруження, яскрава образність протиставляли їх зразкам раціоналізованої джайнської та буддійської літератури, захоплювали сміливістю антикастового пафосу. В.-б. в XI ст. поступилися коментаторському дискурсу.

Вакасюґа́та — акторське амплуа в сучасному японському театрі кабукі (роль молодого вродливого чоловіка).

Вакасюонаґа́та — акторське амплуа у традиційному японському театрі кабукі (роль молодої дівчини).

Ва́кі — другий актор у класичному японському театрі масок.

Вакхана́лія *(лат. bacchanalia)* — містичні та оргічні свята східного походження на честь бога Вакха (Діоніса, Лібера), поширені у південній Італії та Етрурії. Спочатку їх учасниками були тільки жінки,

згодом було допущено і чоловіків. В. невдовзі перетворилися на оргії, супроводжувані зґвалтуваннями та вбивствами, тому римський сенат ужив щодо них суворих заходів (186 до н. е.). В. — різновид діонісій. У виставі, переважно опері, балеті, В. називають танець, за допомогою якого відтворюється сп'яніння, галасливе застілля; танцювальний аритмічний епізод. Проблему В. висвітлював П. Бодянський («Римські вакханалії та переслідування їх у VI столітті від заснування міста», К., 1882).

Вакха́нки, або **Мена́ди** *(грец. bakchai: шалена і maines, mainados: несамовита)*, — німфи (жриці), що супроводжували Вакха у його мандрах. Зображалися у розпущених шатах, обвиті виноградною лозою, з бубном або флейтою в руках; вони, за легендою, намагалися втягти кожного зустрічного до шалених обрядів, а тих, хто не підкорявся, розривали на шматки. У переносному значенні В. називають нестримних, пристрасних жінок. Образи В. вводили у свої твори Леся Українка, Людмила Старицька-Черняхівська та ін. Поряд із В. відомі також вакханти, які брали участь у вакханаліях. Із XIV ст. так у Німеччині називали і вагантів.

Вакхі́чна стопа́ *(грец. bakchej)* — трискладова стопа, що складалася з одного короткого та двох довгих складів (∪ – –), вживалася у піснях, які співали під час вакханалій. Цей розмір був характерний і для східної поезії: його використав Фірдоусі при написанні «Шахнаме».

Валенроди́зм *(польс. Wallenrodyzm)* — характеристика поведінки особи, доля якої поєднана з долею Вітчизни в період її руїни і має амбівалентні ознаки: людина бореться за свободу рідного краю і одночасно зраджує його. Поняття «В.» походить від імені головного героя поеми «Конрад Валенрод» А. Міцкевича, перекладеної на українську мову М. Рильським. І. Франко проаналізував цей образ у розвідці «Поет зради», що викликала полеміку в колі польських інтелектуалів.

Валенти́нка *(франц. valentine, від лат. vale: побажання здоров'я)* — короткий вірш-комплімент мадригального характеру, який виголошували парубок або дівчина, обираючи друга-однолітка. В. згодом стали традицією закоханих, стосувалися зичення щирих побажань у день Св. Валентина. У XVIII ст. поширювалися в салонах як гра у карти, на яких віршувалися певні тексти. П. Верлен писав п'ятирядкові В., в яких чотири верси мали оказіональну риму, а останній повторював перший рядок (іноді неточно).

Вале́та *(польс. waleta, від лат. vale: побажання здоров'я)* — у давньопольській літературі — ліричний елегійний твір, присвячений рідній особі або батьківщині.

Валі́дність *(франц. valide: законний, дійсний)* — складник літературознавчої інформації, що вказує на дотримання принципів об'єктивного історизму, засвідчує відсутність у ній зловживань фігурою умовчування, неадекватних методологічних настанов, невідповідностей між теоретичною матрицею та художнім твором, достовірність документальних критеріїв, наявність принципів конгеніальності, послідовне уникання домислів та особистого ставлення дослідника до предмета аналітичного осмислення. В. як міра відповідності фактичного тексту тому, який відображений у свідомості суб'єкта, відрізняється від провокативного літературознавства, схильного до нехтування її принципами. Еталонний критерій В. повною мірою не поширюється на художню практику. Орієнтуючись на нього, вона розкривається у стихії художньої вигадки, розкутого фантазійного мислення, виходить за межі міметичних нормативів, що є основою творення художньої дійсності, відмінної від довколишньої і водночас тісно пов'язаної з нею.

«Ва́лківська енциклопе́дія» — регіональне універсальне видання (Харків — Київ — Нью-Йорк, 2000) в упорядкуванні І. Лисенка. Містить понад 1300 термінів і статей з історії, культури, освіти, літератури, народного господарства Валківського району на Харківщині, має багато світлин, оформлене художником В. Мітченком. Серед матеріалів про цей край наявна інформація про кобзарів та лірників XIX — початку XX ст. (Ю. Куліш, О. Бутенко, І. Нетеса, І. Миколенко, І. Гончаренко та ін.), науковця О. Потебню, селекціонера М. Вавилова, отамана О. Білецького (Бандуру), народних артистів М. Частія, М. Мануйла, висвітлено також творчість П. Грабовського, П. Кулика, Г. Коляди, І. Момота, П. Панча, В. Минка, Г. Коцюби, І. Барабаша, В. Гамана, В. Кочевського та ін.

Ва́лова нумера́ція — нумерація періодичного видання від часу його заснування, дається разом із щорічною (у збірниках), щомісячною (у журналах), щоденною (у газетах) нумерацією.

Валу́євський циркуля́р — таємне, санкціоноване царем Олександром І розпорядження від 20 липня 1863 міністра внутрішніх справ, графа і письменника П. Валуєва (1814—90) про заборону друкування книг українською мовою на території Російської імперії. Ймовірно, що В. ц. значною мірою інспірований рапортом полковника київської жандармерії Грабовського, який заперечував можливість існування України як суб'єкта історичного поступу, та заявами російських публіцистів, які підозрювали український національно-культурний рух у пропаганді революції, зв'язках із польським повстанням, вбачали в українській мові та літературі небезпечну для Російської імперії ознаку національної ідентичності українського народу. У В. ц. було зазначено, мовляв «більшість малоросів самі доводять, що жодної малоросійської мови не було, нема й бути не може і що наріччя їх, вживане простолюддям, є та сама російська мова, тільки зіпсована впливом на неї Польщі». За В. ц. заборонялося друкувати українською мовою шкільні підручники, науково-популярні праці, релігійні видання, що спричинило закриття недільних шкіл, переслідування діячів культури. Дозволялося тиражувати лише обмежену кількість творів художньої літератури, які раніше були допущені цензурою. Насамперед забороні розповсюдження і вилученню підлягали схвалений Петербурзькою академією наук переклад українською мовою Євангелія, здійснений П. Морачевським, підготовлені до друку твори М. Костомарова, газета «Черниговский листок» тощо. Наступним етапом нищення української книги, видання якої на Наддніпрянщині майже припинилося після 1863, став Емський указ («Указ Юзефовича») 1876.

Вальтерскотти́зм — романтичні ознаки історичного повістування, притаманні європейській прозі першої половини XIX ст. (ранній О. де Бальзак, В. Гюго, В. Гауф, Т. Фонтане, Г. Жевуський та ін.), сформо-

вані під впливом повістей шотландського письменника Вальтера Скотта, який писав англійською мовою. Для В. властиві емоційне переосмислення середньовічної минувшини, зафіксованої як у хроніках, так і в народних переказах, легендах, поетизація етнокультурної традиції, місцевого колориту, іноді позначена фантастичними елементами. В основу художніх творів покладений принцип документальності і вимисел. В українській літературі ознаки В. спостерігалися у прозі М. Гоголя («Тарас Бульба»), Є. Гребінки («Чайковський), П. Куліша («Михайло Чарнишенко») тощо.

Вампýка — безсистемні, примітивні штампи у художніх творах. Назва походить від пародійної опери «Вампука, наречена африканська [...]» (1908) В. Еренберга, лібрето М. Волконського.

ВАПЛІТÉ (Вíльна акадéмія пролетáрської літератýри) — письменницька організація, яка існувала у Харкові в 1926—28. Виникла внаслідок розпаду спілки «Гарт», у якій ще в 1925 утворилася група М. Хвильового «Урбіно», прагнучи вдосконалення художньої майстерності. На основі цієї групи сформувалась «академія» з орієнтацією на європейський рівень літератури, з відмовою від масовизму. Організація мала свою президію: М. Хвильовий — президент, М. Яловий — віце-президент, О. Досвітній — секретар, але фактично літературне угруповання очолював М. Хвильовий, який проголошував гасла «психологічної Європи», «азіатського ренесансу», «романтики вітаїзму», що стали актуальними під час Літературної дискусії 1925—28. У листопаді 1926 на загальних річних зборах було обрано новий склад президії. Президентом став М. Куліш, віце-президентом — М. Яловий, секретарем — А. Любченко. Контрольну раду утворили О. Досвітній, Г. Епік, О. Слісаренко. На початку 1927 до В. входили майже всі провідні українські письменники «розстріляного відродження»: В. Вражливий, О. Громів, І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епік, П. Іванов, М. Йогансен, Л. Квітко, Г. Коцюба, О. Копиленко, М. Куліш, А. Лейтес, А. Любченко, М. Майський, П. Панч, І. Сенченко, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, Д. Фельдман, М. Хвильовий, М. Яловий, Ю. Яновський. Позиції М. Хвильового та ваплітян, заявлені під час Літературної дискусії 1925—28, були піддані критиці у виступах компартійних лідерів (Й. Сталін, В. Чубар, Ф. Таран, Л. Каганович, Г. Петровський, А. Хвиля та ін.), у партійних документах («Тези ЦК КП(б)У про підсумки українізації», червень 1926; постанова «Політика партії в справі української художньої літератури», 1927). Можливо, з тактичних міркувань з організації було виключено М. Хвильового, М. Ялового та О. Досвітнього, які написали спокутувальні листи. Однак і це не допомогло: внаслідок ідеологічних переслідувань 28 січня 1928 В. оголосила про «саморозпуск». Її представники продовжували свою діяльність при альманасі «Літературний ярмарок» та в літературному угрупованні ПРОЛІТФРОНТ.

«Ваплітé» — літературно-художній двомісячник письменницької організації ВАПЛІТЕ (Харків, 1927). Редакційну колегію сформували М. Йогансен, М. Куліш, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Тичина. Під назвою «В.» вийшов перший зошит (1926), в якому було опубліковано статті «До розвитку письменницьких сил» О. Досвітнього, «В боротьбі за пролетарську естетику» О. Слісаренка, «До проблеми образотворчого мистецтва» О. Довженка, «Аналіза одного журнального оповідання» М. Йогансена, «Путі письменницькі» А. Лейтеса, «Перегрупування революційних французьких письменників» В. Сержа, а також «Статут ВАПЛІТЕ». На його сторінках з'являлася оригінальна та перекладна поезія з турецької, єврейської та ін. мов, а також проза: «Заради неї» І. Дніпровського, «Байгород» Ю. Яновського, «Восени» Г. Епіка, «Вальдшнепи» М. Хвильового (перша частина). Журнал постійно публікував полемічні статті М. Хвильового («Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів», «Одвертий лист до Володимира Коряка»), М. Куліша («Критика чи прокурорський допит»), П. Христюка («Розпеченим пером»), в яких було заявлено позиції авторів у Літературній дискусії 1925—28. Шостий номер журналу мав з'явитися 5 січня 1928; у ньому було заплановано надрукувати другу частину роману «Вальдшнепи» М. Хвильового, оповідання І. Дніпровського, О. Досвітнього, поезії Г. Коляди, В. Еллана, статті І. Немоловського, І. Сенченка, Г. Юри. Однак через роман «Вальдшнепи» номер було конфісковано, а журнал заборонено. Назву «В.» мав і альманах (1926), який містив поезії П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, М. Бажана, М. Йогансена, прозові твори О. Досвітнього, В. Вражливого, П. Панча, О. Слісаренка, Г. Шкурупія, Г. Епіка, П. Іванова.

Ваплітя́ни — див.: **ВАПЛІТÉ**.

ВАПП (Всероссийская ассоциáция пролетáрских писáтелей) — літературна організація (1920—32), створена на базі «Кузницы» у зв'язку з кризою космізму. Її представники вважали себе «частиною пролетарського авангарду, просякнутою його діалектично-матеріалістичним світоглядом» (Г. Лелевич), тобто розглядали себе за межами мистецтва, прагнули виконувати позалітературні функції, суголосні потребам компартії, намагалися наповнити літературні форми «класово-пролетарським змістом». З огляду на це проголошувалась гегемонія «пролетлітератури». У межах асоціації культивувалося «напостівство». Змінившись на ВОАПП у 1928, В. залишалася заполітизованою, далекою від розуміння достеменної сутності мистецтва. Стилістику асоціації наслідували «Гарт», «Плуг», ВУСПП, залучили її до практики української літератури.

Варвари́зм, або **Барбари́зм** *(грец. barbarismos, від barbaros: чужинець)*, — слово, мовний зворот або синтаксична конструкція іншомовного походження (росіянізми, полонізми, германізми, гебреїзми, галліцизми, арабізми, орієнталізми тощо), вжиті у рідній для мовця (наприклад, українській) мові, які порушують її мовленнєві нормативи, накладаючи на неї невластиві їй ментальні ознаки. Іноді у такому значенні вживають поняття «етранжизм». У художніх текстах, на відміну від побутової практики, В. використовується із стилістичною метою: для зображення екзотичної ситуації, відтворення мовного несмаку, характеристики особливостей чужорідного культурно-соціального середовища чи місцевого колориту та персонажів відмінної етнокультури, для досягнення комічного ефекту (різновид макаронічного стилю). В. відтворюється як літерами оригіналу (збірка «Semper tiro» І. Франка, у перекладі з латини — «вічний учень»), так і кириличними українськими: *хеппіенд*. Іноді кілька В. поєднуються в одному творі:

Nie pozwalam! nie pozwalam!
Шляхта репетує...
Єще Польша не згінела!
Хто куди гукає (Т. Шевченко).

Ва́рварство *(грец. barbaros: чужинець)* — період розвитку культури між первіснообщинним ладом та цивілізацією; термін, запропонований шотландським філософом А. Фергюсоном у 60-ті XVIII ст. і сприйнятий європейською історіографією. Л. Г. Морган обґрунтував таку періодизацію на основі етнографічних матеріалів, з'ясувавши, що В. починається з винайдення гончарства і завершується запровадженням писемності.

Ва́рварські пра́вди — записи звичаєвого права германських племен V—IX ст., пристосовані до світських та церковних потреб. Найвідомішими серед них вважаються Вестготська (друга половина V ст.), Бургундська (початок VI ст.), Ріпуарська (VI—VII ст.), Баварська (середина VII ст.), Алеманська (VII—VIII ст.) правди. Вони мали форму судебників.

Вардза́к — у грецькому та середньовічному вірменському театрах — актриса-пантомімістка, яка бере участь у мініатюрних виставах.

Вар'єте́ *(франц. variété, від лат. varietas: різноманітність)* — сформований у XVIII ст. театр легкого жанру; театральні вистави, в яких поєднано компоненти театрального, літературного, музичного, естрадного та циркового мистецтва.

Варіа́нти те́ксту *(лат. varians, variantis, від vario: змінюю, урізноманітнюю, і textum: тканина, зв'язок, будова)* — текстові відмінності між порівнюваними автографами, копіями, списками, друкованими виданнями одного твору, його перекладами та редакціями, режисерськими адаптаціями, зумовлені різними умовами їх побутування та вживання. У вужчому значенні В. т. — стилістичні або композиційні видозміни тексту внаслідок усної його передачі з покоління в покоління, належності мовців до різних соціальних чи територіальних спільнот. Так, тексти фольклорних творів, які відрізняються від інваріанта або стосуються одночасного виконання, групуються у редакції та версії, підпорядковані місцевим традиціям чи школам. При цьому враховують два вектори: діахронний (різні епохи, різні країни, різне етнічне середовище), «по вертикалі», та синхронний, коли спектр семантичних трактувань розгортається «по горизонталі». На думку В. Проппа, поєднання обох типів аналізу сприяє розумінню, наскільки В. т. відповідають здійсненню «художнього задуму» з його повнотою, місткістю вираження та еволюційною перспективою. Відомі, наприклад, вісімнадцять В. т. української думи «Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі», чотирнадцять — «Бідна вдова і три сини», дванадцять — «Сестра і брат», вісім — «Проводи козака», сім — «Маруся Богуславка» тощо. В. т. неминучі при переписуванні, поєднанні різних літописних зведень, пристосуванні будь-якого твору до сценічних чи кінематографічних потреб, редагуванні автографів, рукописних, машинописних та друкованих текстів тощо. Вивченням специфіки В. т. займається текстологія. У сучасній літературній практиці найбільш поширений приклад, в якому найчастіше виявляються авторські правки, спрямовані на зміну якості художнього твору, поліпшення його тощо, якот у сонеті «Pro domo» М. Зерова:

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.

У первісному варіанті цей тривірш мав інший вигляд:

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, Україно, дорога.

Заміна слова *Україно* на слово *поезіє* змінила зміст сонета, первісна назва якого — «Молода Україна» — теж була промовистою і суголосною пафосу «розстріляного відродження». Іноді таких В. т. трапляється декілька, зокрема шість редакцій мав роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика. О. де Бальзак деякі свої романи переписував до двадцяти разів. У певних випадках кінцевий рівень художнього твору визначається не волею автора, а сторонніми, не завжди сприятливими чинниками. Так, чимало текстів П. Тичини були деформовані під тиском радянської критики, наприклад рядок «О панно Інно, панно Інно...» публікувався у спотвореному вигляді: «О люба Інно, ніжна Інно...», тому що у слові «панно» знайшли негативний «класовий» зміст. Іноді остаточний варіант художнього твору може призвести до появи відмінного тексту при збереженні фабульної основи та персонажів. Відома повість «Тарас Бульба» М. Гоголя поширюється нині за другою редакцією другого тому «Творів» (1842), здійсненою поза волею автора. У ній згадується «русская земля», «русский царь, от которого содрогнутся все народы». Офіційна критика вітала це видання передусім за його ідеологічність. Такі фрази відсутні у першій редакції повісті («Миргород», 1835), в якій автор дотримувався принципів історичної правди. Досить поширена практика В. т. у перекладі, коли в різних мовах (або однією мовою) передається іншомовний твір: «Іліада» Гомера в перекладах Б. Тена; вірш «Erlkönig» Й.-В. Гете в інтерпретації П. Куліша («Вільшаний цар»), Б. Грінченка («Лісовий цар»), Д. Загула («Вільховий король»), М. Рильського («Вільшаний король»).

Варіа́нтність *(лат. varians, variantis, від vario: змінюю, урізноманітнюю)* — втілення варіативності у певній кількості текстів, що не є їх дублюванням чи епігонським наслідуванням. Іноді В. позначають здатність тексту до варіювання (інсценізація літературного твору). Часто такий потенціал мають вічні мотиви та вічні герої — Прометей, Дон-Жуан.

Варіати́вність *(лат. varians, variantis, від vario: змінюю, урізноманітнюю)* — визначальна ознака фольклору, зумовлена відсутністю в ньому строго заданих канонів, способів та форм здійснення художнього задуму. Уснопоетичне відтворення мотиву відбувається завдяки варіюванню, імпровізації його типових структур, яку здійснювали барди, трубадури, кобзарі, агуші, акини та ін. Діапазон В. передбачає як незначні різночитання, так і якісні трансформації, семантичні перекодування, що призводять до появи нових за якістю творів. Такі зміни можуть вноситися в текст залежно від особливостей його виконання: адаптація до вікового рівня, соціального чи етнічного оточення, специфіки агонів, індивідуальних здібностей виконавця. Перекодування фольклорних творів на теренах літератури, театру, кінематографа, естради супроводжується змінами в поетиці, доборі виражально-зображальних засобів, призводить до жанрової деформації за збереження тематико-стильо-

вих основ, іноді зумовлює появу невідомих раніше жанрів. Динаміка В. продуктивна за умов неперервності культури, зазнає деформацій при розірваності етапів розвитку художньої творчості, як це спостерігається в українській культурі, яка переживає стан перманентних відроджень із неминучими втратами художніх цінностей. У літературознавстві В. трактують як творчий процес, який належить передусім до компетенції текстології. У редакторській практиці В. використовується при виборі макета періодичного чи окремого оригінального видання.

Варіаці́йні ві́рші *(лат. variatio: зміна і versus: лінія, риска, рядок вірша)* — кілька поетичних творів одного автора, об'єднаних спільною темою чи мотивом і відмінних за їх художнім тлумаченням, застосуванням різних форм версифікаційної реалізації. В. в. відомі з античної доби (Катулл та ін.), розвивалися в період Ренесансу і надалі (епіграми польсько-латинського поета А. Кжицького на честь Жигмонта Старого чи «Книга дня і ночі» Я. Івашкевича). В. в. близькі до поетичних циклів, однак позбавлені нормативності.

Варіа́ція *(лат. variatio: зміна)* — повторення теми чи мотиву твору у дещо зміненому вигляді за збереження основного змісту. Так, М. Рильський написав вірш «Варіації» за мотивом поезії М. Коцюбинського «Наша хатка», зберігши і розмір, і ритм зразка. Найчастіше В. спостерігається у музиці, фольклорі, яким властива імпровізація, що призводить до змін у фактурі, тональності, гармонії, тембрі виконання.

«Варлаа́м та Йоаса́ф» — середньовічна, близька до агіографій повість про ченця-пустельника Варлаама та навернення ним до Христової віри індійського царевича Йоасафа. Побудована у формі діалогів учителя та учня, відповідна життєпису духовних подвигів Будди, наголошує на неминучій перемозі християнства над язичництвом. Твір, в якому містяться адаптовані до потреб християнського дискурсу давньоіндійські притчі (про єдинорога, солов'я тощо); анонімний, хоч гіпотетичними авторами вважаються Іван Мосх (прибл. 619), Іван Дамаскин чи Євтимій Івірський (1028). Зі 140 версій повісті, написаних більше ніж тридцятьма мовами (перська, арабська, давньоєврейська, вірменська тощо), найпоширенішими є грецький та латинський варіанти. У києворуській літературі «В. т. Й.» з'явився в XI ст., вміщений у «Прологах», Четьях мінеях, а внаслідок другого південнослов'янського відродження авторитетною стала болгарська рукописна версія. Перше друковане видання твору «язиком руським» здійснене в Білорусі, в друкарні Кутеїнського Богоявленського монастиря (1637) в трьох екземплярах (з присвятою Сильвестру Косову, Петру Могилі і без присвяти). Невдовзі повість була введена до «Богогласника», до першого тому «Книги житій святих» (1689) Дмитра Туптала Ростовського; віршовану переробку її фабули здійснив Лазар Баранович («Про пустельників Варлаама та Йоасафа» у збірці «Житія святих», 1670). У XIX ст. інтерес до неї проявив І. Франко, який написав магістерську («Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдинорога») і докторську («Повість про Варлаама та Йоасафа. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія») дисертації, використав сюжет п'яти притч у збірці «Мій Ізмарагд».

Варша́вська богéма, або **Циганéрія** *(польс. cyganeria warszawska),* — літературне угруповання (1838—44), яке утворювали романтики С. Філлеборн (редактор часопису «Надвіслянин», 1841—42), Р. Зморський, В. Вольський, Ю. Б. Дзеконський та ін. Назву йому дав О. Нев'яровський («Кур'єр Варшавський», 1881). В. б. видавала журнал «Яскулка» («Ластівка», 1843). Представники В. б. були прихильниками поезії та малих епічних форм, дотримувалися радикальних поглядів на суспільне і національне життя, паралізоване російською колонізаційною політикою, у побуті тяжіли до викличної театральної пози, «вогненного» пафосу. Особливо наголошували на неприйнятті салонів, міської культури, захоплювалися фольклором, народним стилем життя. Популярними були не опубліковані свого часу поеми «Отець Гілярій», «Гальшка» В. Вольського про трагічну любов простої дівчини та пана. Пізніше В. б. еволюціонувала у «Цех дурнів», згрупований довкола А. Вільконського.

Варша́вський класици́зм *(польс. klasycyzm warszawski)* — напрям у польській літературі першої чверті XIX ст., який охоплював письменство Князівства Варшавського, Королівства Конгресового: К. Козьмян, Л. Осінський (автор ідейно-естетичної концепції), А. Фелінський, Ф. Моравський, Ф. Фенцик, К. С. Дмоховський. Вони підтримували суворі канони французького класицизму, особливо цінували мовний пуризм А. Нарушевича, С. Трембецького, водночас враховували досвід рококо, зважали на категорії смаку та обов'язку, поширені в естетичних салонах Т. Мостовського чи В. Красинського. У колі представників В. к. панувала атмосфера реформаторства, поміркованості, лібералізму, традиційного патріотизму, поєднаного з гуманістичними ідеалами. Твори були різножанровими: героїчний епос («Стефан Чарнецький» К. Козьмяна), трагедія («Барбара Радзивілівна» А. Фелінського), описово-нараційні поеми («Землячтво польське» К. Козьмяна), оди, поетичні послання, фейлетони («Світ критичний» С. К. Потоцького), театральна критика товариства Іксів, переклади переважно французьких класицистів тощо.

Варша́вський позитиві́зм *(польс. pozytywism warszawski)* — суспільно-політичний рух польської інтелігенції після невдалого повстання 1863 (проіснував до 1890) проти панування Російської імперії на теренах Польщі. Докорінно переглядав романтичні концепції як не відповідні завданням опору, проголошував потребу еволюціоністсько-культурницької «органічної праці» без застосування збройної боротьби, підтримував культ науки, емансипацію жінки, популяризував філософію О. Конта, Г. Спенсера, Дж. С. Мілля. Ідеологічні засади В. п. були обґрунтовані О. Свєнтоховським («Ви і ми»), Б. Прусом («Наші гріхи»). Вплинув на літературний процес, зокрема на творчість Елізи Ожешко, Марії Конопницької, Г. Сенкевича, Б. Пруса, Ю. Крашевського. Надавав пріоритету прозі, передусім роману, порівняно з поезією, яка мала виконувати другорядні функції відтворення громадянських настроїв, наполягав на утвердженні реалізму та світоглядного утилітаризму. Отже, простір письменства відводився соціальній критиці, публіцистичному дискурсу, найпомітніше розкритому на сторінках часописів «Щотижневий огляд», «Атенеум», «Правда». Тоді ж з'явилися

епічні та драматичні твори з тезою («Марта» Елізи Ожешко, 1873), побутові комедії. Тогочасна прямолінійна ідейна заангажованість літератури поступово усувалася за збереження соціально-позитивістських настанов, що засвідчує роман «Лялька» (1889) Б. Пруса, який з Елізою Ожешко («Марта»), що обстоювала ідею «тенденційного роману» (ідея нав'язувалася читачеві авторським коментарем), надалі підтримував позиції В. п. Натомість Марія Конопницька схилялася до революціоністських поглядів, Г. Сенкевич еволюціонував до оновленого шляхетського романтизму (роман «Вогнем і мечем», 1883—85, в якому події Хмельниччини були відображені з позиції польської історичної рецепції). У той самий час відбулася творча полеміка між схильним до антиклерикалізму Б. Прусом («Фараон», 1895—96) та апологетом неокатолицького романтизму Г. Сенкевичем («Quo vadis?», 1897—1900). Розквіт В. п. припав на 80-ті XIX ст.: «Трилогія» Г. Сенкевича, «Над Німаном» Елізи Ожешко та ін. На ґрунті В. п. розвивалася соціальна критика (П. Хмельовський), історія письменства (Б. Хлебовський, С. Тарновський), формувалися натуралізм та «Молода Польща».

Ватáга — гурт мандрівних акторів в Україні XVIII ст.

«Вáтра» — літературно-художній, науково-публіцистичний збірник, виданий В. Лукичем до 25-ої річниці від дня смерті Т. Шевченка і 25-річчя літературної діяльності Ю. Федьковича (Стрий, 1887). «В.» високо оцінив І. Франко («Українська альманахова література», 1887) за «свіжість» думки на противагу тогочасним народовським виданням. Збірник засвідчував єдність нової української літератури Наддніпрянщини, Галичини та Буковини, спадкоємність письменників різних поколінь. Читачі дістали нагоду ознайомитися з оповіданням «Два брати» І. Нечуя-Левицького, «А все Пречиста!» Д. Мордовця, «Січовик» О. Кониського, «Лови» Панаса Мирного, віршами М. Старицького, П. Куліша, В. Самійленка, публіцистикою М. Драгоманова, М. Костомарова та ін., статтями «Угорська Русь», «До життєпису Шевченка» В. Лукича, його ж інформацією про стереотипне женевське видання «Кобзаря» (1878), «З поточного літературного життя в Галичині та на Буковині». У збірнику також містилися твори Ю. Федьковича («Нова Січ», «Сторожа на Русі»), С. Воробкевича («Буковинська ідилія», «Над Прутом у лузі хатчина стоїть»), І. Франка (оповідання «Місія», статті, рецензії), сонети Уляни Кравченко, публіцистика О. Барвінського, О. Огоновського та ін.

«Вáтра» — студентське товариство національного напряму, створене на противагу тогочасному Академічному братству з властивими йому соціалістичними догмами, яке існувало у Львові в 1892—96. У 1896 обидва товариства з'єдналися в Академічну громаду, яка влаштовувала літературно-мистецькі вечори, зокрема присвячені Т. Шевченку, мала власну бібліотеку з читальним залом.

Ввід — надання новому виконавцю ролі в новій чи відомій виставі, що кілька років перебуває у репертуарі.

Вéди *(англ. Wedas, нім. Veden, від санскр. Vēda: святе відання)*, або **Ведúчна літератýра**, — пам'ятки давньої індоєвропейської словесності, написані санскритом, створювані впродовж II—I тис. до н. е. В. називають чотири збірники: Рігведа (гімни у десяти книгах), Самоведа (книга пісень), Яджурведа (книга молитов, виконуваних під час жертвоприношень), Атхарваведа (книга заклинань). Найпершою з'явилася Рігведа, відома за редакціями Шакала та Вашкала; містить 1028 гімнів, розмежованих на десять циклів (мандал). За традицією текст розподілений на вісім частин (аштака). Поширені два різновиди цього сакрального збірника: найдавніша версія — самгіта (текст написаний без поділу на слова), пізніша — падападга (слова відокремлені одне від одного). Вони містять космогонічні міфи, формули жертвування, опис досить складного ритуального дійства. Цілісною є частина родинних гімнів (2—7 мандал), присвячених богам Агні, Індрі, Мітрі, Варуні, Ушас, Ашвінам, Марутам та ін. Окремо у творі розташований дев'ятий гімн про Сому-паваману, який зрідка згадується в інших текстах Рігведи (на відміну від Авести, де цьому персонажу відведено першорядну роль). На думку дослідників пам'ятки, перша, восьма та десята мандали з'явилися раніше, ніж друга — сьома, найпізнішою вважається десята, що має форму діалогу, характерну для жанру акгьяна. Деякі мотиви Рігведи стали основою для інших творів, як-от «Наль і Дамаянті». Популярність інших збірників менша порівняно з першим. Так, Самоведу застосовували передусім у вокальному давньоіндійському мистецтві, вона не є самостійним твором, її гімни, крім 78-ми (всього налічують 1549), дублюють аналогічні твори Рігведи. У Яджурведі, яка складається з двох частин — Чорної і Білої, відносно автономні жертовні формули, виголошувані під час повного місяця, пов'язані з культом вогню, принесенням у жертву коней (ашмаведга) тощо. Атхарваведа, розподілена на двадцять книг (731 гімн), переважно повторює уривки Рігведи, її містичні тексти присвячені також заклинанням лихих сил, недругів, хвороб тощо. Ймовірно, вона постала як компроміс між світоуявленням аріїв (оріїв) та неарійських народів, які засвоїли ведійські тексти. Веди узаконювали сувору суспільну ієрархію. У «Законах Ману» виокремлено чотири касти: брахмани (жерці), кшатрії (військова аристократія), вайші (торговці та ремісники), шудри (селяни та раби). Представників усіх каст, як і всього світу, боги створили з різних частин тіла Пуруші — міфічної першолюдини, їх походження закріплене непорушним світовим законом — рта (рита). На основі В. пізніше виникають брахмани — трактати, що започаткували другий період їх розвитку. Ці трактати розглядають як одні з перших праць із герменевтики — мистецтва інтерпретації сакральних текстів санскриту. З Рігведою пов'язані Айтарейя-брахмана, Каушітакі-брахмана. Тайттірія-брахмана походила від Чорної Яджурведи, Шатапатха-брахмана — від Білої. Традиція В. (веданг, тобто «частин вед») спричинила появу складених у другій половині I тис. до н. е. сутр (Шраутасутра, Грігьясутра) для проведення ритуальних церемоній, викладу основ права (Дгармасутра), шести трактатів із метрики, фонетики, граматики, етимології, астрономії, ритуалу. В., особливо Рігведі, властиві поетичність, багатозначність семантики, різноманітність синонімів, антонімів, тропів, високий ступінь метафоричності, застосування різних поетичних розмірів, зокрема гаятрі, тришбубга, анаштубга тощо. Якщо для Самоведи характерна витончена мелодійність, то для Ат-

харваведи — експресивність дискурсу, надмір асоціацій та алітерацій, кодування сакральної інформації. Найвищим досягненням В. вважають філософські твори у віршах та прозі: араньяки (книги про життя відлюдників, духовних подвижників) та упанішади. В. були об'єктом досліджень багатьох поколінь науковців, починаючи від давнього лінгвіста Паніні (V ст. до н. е.), а також засновника веданти Шанкари (IX ст. н. е.), коментатора Рігведи Саяна (XIV ст.). Щоб освоїти В., слід знати обряди, календар, метрику віршування, граматику, фонетику, етимологію. Тексти (гімни-молитви, жертовні пісні, філософічні твори у вигляді діалогу, світські пісні, пісні-загадки тощо) мають переважно віршову форму, розраховані на запам'ятовування. У Європі одними з перших санскритською міфологією зацікавилися англійці В. Джонс, Ч. Вілкінс, особливо Т. Кольбрук, який зібрав багато давньоіндійських рукописів. Й.-Г. Гердер намагався перекласти на німецьку мову кілька зразків філософської лірики Бгартріхарі (XI—XII ст.). Ф. Шлегель одним із перших запровадив пам'ятки на санскриті (праця «Про мову й мудрощі індійців», 1908) до історії світової літератури. А. Шлегель заснував журнал індології («Індійська бібліотека»). Ґрунтовне наукове вивчення В. розпочалося у XIX ст. із поширенням порівняльно-історичного мовознавства та виникненням міфологічної школи (Я. Грімм) і «теорії запозичень» (Т. Бенфей). З'явилися вагомі розвідки Г. Т. Кольбрука, М. Мюллера, А. МакДонелла, А. Б. Кейта (Англія), Г. Бюлера, Р. Рота, Т. Авфрехта, А. Вебера, Г. Ольденберга, Г. Грасмана, А. Гільденбранта, А. Людвіга, Р. Пішеля, Г. Людерса, Г. Ертеля (Німеччина), А. Бергеня, Л. Рену (Франція), Д. Вітні, М. Блумфільда (США), які заклали основи ведології. В. вплинули на європейську «філософію життя», зокрема на творчість О. Шопенгауера, та письменство, зумовивши появу «Античних поем», «Варварських поем» Л. де Ліля, низки поезій Е. Арнольда, теософії Олени Блаватської, Г. Олькотта, Анни Безанті. У ведичній концепції світотворення віднаходять багато мотивів, спільних із збереженими фрагментами протоукраїнського світобачення. Ведичні сюжети відтворені в археологічній культурі, збереженій у курганах на території України, зокрема в її лісостеповому та степовому ареалах. М. Драгоманов окреслював аналогії у мотивах між В. та українськими колядками, Леся Українка перекладала твори ведійської доби. Деякі В. з'явилися окремим виданням («Голоси Стародавньої Індії», 1982, у перекладі українською мовою П. Ріттера). Один із прикладів Рігведи — гімн «До Вішну»:

Я дії Вішну тут прославить хочу.
Він виміряв безмежний простір.
Піднявся Вішну на найвище місце,
Усесвіт кроками трьома пройшов він.

Цим подвигом себе уславив Вішну,
Як звір страшний, що на горі блукає.
У межах кроків трьох його широких
Створіння всі своє життя провадять.

Цей спів гучний нехай летить до Вішну —
Бика, що широко ступає в горах.
Оцей великий, широченний простір
Один він кроками трьома поміряв.

Його три кроки сповнилися медом,
Там насолоджуються в прохолоді.
Оцей великий простір — небо й землю,
Усі створіння він один тримає [...].

Ведме́жа заба́ва, або **Ведме́жа комéдія,** — жанр давнього народного театру, генетично пов'язаний із тотемічними уявленнями; ведмідь як основний його персонаж втілював вітальну силу природи, певний родовід або ж стихію, яку людина покликана долати (імітаційні епізоди двобою). Олюднення тварини супроводжувалося сценками пародіювання людської поведінки, звичок та манер, імітацією гри на музичних інструментах. Тексти з діалектизмами та просторічними елементами часто римувалися подібно до райошника, декламувалися або виспівувалися: *«Як старий Терентій з хати в сіни пробирається, / до молодої невістки добирається»*. Була популярною вистава «ведмедя» та «кози», роль якої грав актор, перевдягнений у вивернутий кожух, танцюючи під барабанний дріб чи перестук ложок. Іноді до репертуару В. з. входили сцени з участю ведмедя та мавпи, танці з ведмедем. Ортодоксальна церква вбачала у такому різновиді сміхової культури владу диявола, тому переслідувала її. Так, одним із перших суворих заходів щодо В. з. було рішення Вселенського собору у Константинополі (692), спрямоване проти ослушництва мімів. Особливого поширення набула на землях Ліфляндії та Московщини за доби середньовіччя.

«Ве́жа» — літературний журнал, який видається у Кіровограді з 1995 за редакцією В. Борового. Засновники — Кіровоградська обласна організація НСПУ та Кіровоградська обласна організація Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка. Друкує твори українських класиків (Т. Шевченко, М. Євшан, В. Винниченко, Є. Маланюк, Ю. Липа) та сучасників (О. Жовна, П. Селюцький), наукові розвідки (Наталя Полонська-Василенко, Г. Клочек) тощо.

«Ве́жа» Вяч. Івано́ва *(рос. башня)* — літературний салон у помешканні Вяч. Іванова (Таврічеська вулиця, 25, Петербург, 1905—10), який став осередком зустрічей митців російського срібного віку (О. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Анна Ахматова, С. Городецький, М. Кузмін, М. Гумільов, Зінаїда Гіппіус, В. Хлєбніков, ранній В. Маяковський та ін.). У «В.» поети декламували власні вірші, шукаючи іманентні закони лірики, дискутували, обговорювали проблеми поетичної майстерності, читали лекції на філософські, містичні, окультні, релігійні теми, в яких брали участь І. Анненський, Ф. Зелінський, Л. Шестов, В. Розанов, С. Булгаков, А. Луначарський, М. Бердяєв. Салон відвідували художники, артисти, музики. Розташувавшись у приміщенні редакції журналу «Аполлон», він еволюціонував у «Товариство прихильників художнього слова» («Общество ревнителей художественного слова»), перейменоване невдовзі на «Поетичну академію».

«Ве́жа зі слоно́вої кóсті» *(франц. tour d'ivoire)* — метафора, вперше вжита французьким письменником та критиком Ш. О. Сент-Бевом у віршованому посланні до французького критика А.-Ф. Вільмена, опублікованому у збірнику «Серпневі думки» (1837). У поезії йдеться про В. Гюго, який у рицарському обладунку веде бої, про «таємничого» А. де Віньї, який ще до полудня «повертався у свою вежу зі

слонової кості». Жартівливий вислів Ш.-О. Сент-Бева невдовзі увійшов у літературознавчий обіг, позначаючи прагнення митця самореалізуватися, звільнитися від засилля позахудожньої заангажованості, виконання службової функції. Таке обстоювання вимог «мистецтва для мистецтва» вульгарна соціологічна критика трактувала як негативну «втечу від життя».

Ве́ймарський класици́зм *(нім. Weimarer Klassik)* — напрям німецької літератури просвітницького спрямування, сформований у місті Веймар у 80—90-ті XVIII ст., репрезентований творчістю Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, Й.-Г. Гердера, Ф. Гельдерліна, Й.-П. Ріхтера, Й.-Й. Вінкельмана. Його початок збігається з подорожжю Й.-В. Гете до Італії (1786—88) та переїздом Ф. Шиллера до Веймара (1887) і триває до 1805 (рік смерті Ф. Шиллера). Естетична програма В. к. завершувала добу німецького Просвітництва, позначилася на тогочасному письменстві. Спираючись на філософію І. Канта, теорію пізнавального критицизму, засади морального ригоризму, ідею свободи, його представники поділяли обґрунтовану Й.-Г. Гердером концепцію формування філософії історії як процесу розвитку, розвивали антропологічні ідеї, поділяли віру у поступ людства. Водночас їхні інтереси до античної спадщини відрізнялися від інтересів французьких класицистів XVII ст. та просвітників (Вольтер та ін.). Вони орієнтувалися на золотий вік Перікла, а не Августа, не поділяли строгих класицистичних канонів Н. Буало чи Й.-Х. Готшеда, намагалися поєднати раціональну ясність поетичного мовлення з тонким ліризмом, прагнули не лише наслідувати високі зразки античності, а й створювати власну одуховнену літературу «благородної простоти і спокійної величі», як зазначав Й.-Й. Вінкельман («Історія мистецтва минувшини», 1764). Обґрунтуванню цих настанов були присвячені студії «Ідеї до філософії історії людства» (1784—91), «Листи про заохочення гуманності» (1793—97) Й.-Г. Гердера; «Просте наслідування природи, манера, стиль» (1789), «Вступ у Пропілеї» (1798), «Колекціонер та його рідня» (1799) Й.-В. Гете; «Про грацію і гідність» (1793), «Листи про естетичне виховання людини» (1795), «Про наївну та сентиментальну поезію» (1795—96) Ф. Шиллера; «Про "Германа і Доротею" Гете» (1799), «Естетичні ескізи» (1799) В. фон Гумбольдта. Наукова діяльність митців, доповнена художньою творчістю (драми «Іфігенія в Тавриді», «Герман і Доротея», «Торквато Тассо», «Прометей», балади Й.-В. Гете, «Марія Стюарт», «Кассандра», «Мессінська наречена», драматургічна трилогія «Валленштайн», балади Ф. Шиллера, лірика Ф. Гельдерліна та ін.), засвідчувала зв'язок В. к. з традиціями угруповання «Буря і натиск». Його бунтівничий пафос після критичного перегляду набув ознак, близьких до зароджуваного романтизму. Обстоювання принципів природності художньої творчості, жанрового розмаїття та масштабності зображення протистояло як дрібному побутовізму міщанської драми, так і надмірам фантазійного мислення. Найулюбленішим жанром веймарців залишалася балада; вдавалися вони і до стилізації поетичного доробку давньоримських неотериків, використовували античну метрику («Римські елегії», 1790; «Рейнеке-лис», 1793; «Венеційські епіграми», 1796, Й.-В. Гете, який із Ф. Шиллером написав у формі дистиха епіграми «Ксенії», 1797, тощо).

Вела́рій — парусинове накриття мандрівних театрів XVIII—XIX ст.

Веле́нь *(франц. velin, від лат. velinus: телячий)* — кращий сорт пергаменту, який використовували переписувачі в добу середньовіччя, виготовлявся зі шкіри мертвонароджених телят, ягнят чи козенят. Манускрипти на В. оздоблювалися прикрасами, яскравими барвами, сріблом та золотом.

«Ве́ле́сова кни́га» — найдавніша гіпотетична писемна пам'ятка праукраїнської доби докириличного періоду, названа за іменем язичницького бога скотарства і творчості Велеса, збірник язичницьких епічних творів, що з'явився, очевидно, на західному Поліссі у IX ст. Пам'ятка була написана абеткою з 27 літер, в якій поряд з грецькими літерами використовувались дев'ять слов'янських (б, ж, ш, щ, ч, ц, ѣ, ꙋ, ѩ). Ймовірно, у ній використаний один із варіантів києворуської абетки, що стала основою слов'янського алфавіту, впорядкованого в 863 запрошеними з Візантії до Великоморавської держави Кирилом (Костянтином) та Мефодієм. Наявність такої азбуки підтверджують тогочасні арабські вчені (Ібн Фодлан, Ібн ель Недіма, Фазр ад-дін Мерверідді та ін.). Це також можуть бути засвідчені болгарським Чорноризцем Храбром «черти і різи», які Кирило міг бачити у Корсуні (Херсонесі) у Євангелії, написаному, як зазначено у Паннонському «Житії», «руськими письменами» з грецькою буквеною основою. Пам'ятка збереглася до початку XX ст. на 38 дубових (за іншою версією — березових), скріплених ремінцем дощечках завтовшки до 1 см та площею 38×22 см. Знайдена «В. к.» полковником білої гвардії А. Ізенбеком у маєтку Великий Бурлук на Харківщині (1919), у якому мешкали нащадки ізюмського та харківського полковника Г. Донця-Захаржевського. Пізніше разом з А. Ізенбеком опинилася в Бельгії, де була загублена під час Другої світової війни. Зберігся лише її варіант, переписаний шанувальником старовини Ю. Миролюбовим, частково опублікований в американському журналі російських емігрантів «Жар-птиця» (1957—59). Текст, вперше адаптований до сучасної української мови (недосконалий переклад А. Кирпича, підготовлений М. Скрипником), з'явився у гаазькому видавництві «Млин» (1968) та в «Календарі канадійського фармера» (1970), згодом фрагментарно передрукований київським часописом «Дніпро» (1990. — Ч. 4). Повний текст «В. к.», простудійований О. Твороговим, друкувався у «Трудах отдела древнерусской литературы Института русской литературы» (Пушкинский дом). — Ленинград, 1990. — Т. 43. У газеті «Русь Київська» (1994. — Ч. 1—3) було опубліковано ритмізований переклад повного тексту «В. к.», зібраного М. Скрипником. Еквіритмічний переклад українською мовою здійснив ужгородський філолог Б. Яценко (1995). Однак пам'ятці судилася нелегка доля. Фотокопію шістнадцятої дощечки, що починалася словами «Влес книга», надіслав із Австралії С. Парамонов-Лєсной до Ленінграда на експертизу до відомого палеонтолога Людмили Жуковської. Вона, за вказівкою академіка В. Виноградова, здійснила з Ф. Філіним глибокий філологічний аналіз (характерними для пам'ятки є протокириличне «підвішене» письмо, аналогічне до індійського, тенденція до занепаду редукованих, збереження сонорних), але визнала її фальсифікатом XIX ст., вважаючи причетним до підробки А. Сулукадзева. Нині таку позицію поділяє Г. Грабович. Сумніви щодо автентичності твору ви-

словлював О. Мишанич. Аргументи цих науковців ґрунтуються на історичних та політичних уявленнях, що стали канонічними. Визнання «В. к.» спричинило б перегляд історії та середньовічної культури на праукраїнських землях, що, за офіційною версією, має візантійські джерела, генеалогії слов'ян тощо. Ленінградським палеонтологам опонували Б. Ребіндер, Г. Гриневич, Б. Яценко, С. Наливайко, І. Ющук, Вал. Яременко, Г. Клочек, Вал. Шевчук та ін., які посилалися на те, що «В. к.» підробити неможливо, її міг створити лише той, хто жив у IX ст., знався на специфіці письма на дереві, мовних (діалектичних) тонкощах, історичній граматиці, міфах, особливостях зв'язків між етносами, історичних подіях, побуті, звичаях тощо. Пам'ятка обґрунтовувала концепції походження слов'ян, передусім праукраїнців, від Карпат до Дніпра: дві племінні спільноти на чолі з древлянами та полянами, спільнослов'янська єдність, зокрема з чехами. Створена перед прийняттям християнства, вона наголошувала на консолідації споріднених племен, яких «свара одоліла», задля збереження язичницької, «батьківської віри», втрата якої вважалася безповоротним поруйнуванням етногенетичних основ. Заради об'єднання племен було скликане віче у Полісенську (за П. Каменецьким — у 878; за Вал. Шевчуком — у 879), у час, коли Аскольд згадується як живий. Він, як і Рюрик, виявився не князем, а варягом, «десь од греків освіченим». Автори «В. к.», звертаючись до краян, наводили родові перекази (походження Кия, Щека та Горovатого, тобто Хорива, від легендарного Ора; Карпатський вихід: *«не послабляймося й не дамо землі нашої, як не дали землі Трояні римлянам»*), тлумачення міфем Матері-птиці, Матері-Слави, Перуниці, в яких втілена пасіонарна енергія розуміння сутності світу, що спирається на принципи Нави, Яви та Прави, знання з космогонії та гравітації, позбавлені первісної наївності (*«Се бо Дажбо створив нам яйце, що є світ-зоря, яка нам сяє. / І в тій безодні повісив Дажбо землю нашу, / аби тая удержана була»*). «В. к.», маючи пропагандивне призначення, була поліжанровим збірником без цілісної композиції та єдиного героя. Її авторами стали представники одинадцяти праукраїнських племен. Упорядники текстів не дбали про логіку викладу, нанизували дощечки без певної послідовності. Тому твір має вигляд нелінійних структур, що охоплюють фрагменти міфологічних та релігійних трактатів, філософських медитацій, історичних хронік, езотеричних гімнів, епічних оповідей.

«Вели́ка літерату́ра» — концепція художньої літератури як одного з чинників самоздійснення нації. Її обґрунтував прозаїк У. Самчук на першому з'їзді МУРу 21 грудня 1945 в м. Ашаффенбурзі, Німеччина. За «В. л.», письменство завжди репрезентує свою націю і тому має загальнолюдське значення, хоча суспільно-історичні та культурні явища не збігаються. У світовому масштабі Англія представлена В. Шекспіром, Німеччина — Й.-В. Гете, або, за словами прозаїка, «що б ми знали про невеличку Норвегію, коли б не читали Кнута Гамсуна чи не бачили в театрі Генріка Ібсена?». Україна, вилучена з історичного процесу, заявила про своє існування не як політична держава, а як духовний феномен завдяки Т. Шевченку. Слід, як наполягав У. Самчук, «малі спроможності переставити на великі спроможності, не "від Києва до Лубень", а від Києва до Нью-Йорка», аби МУР набув «великого, шекспіріянського, гетівського начала». Теза «В. л.» повторювала концепти В. фон Гумбольдта, Е.-Р. Курціуса, Г.-Р. Яусса, М. Євшана, М. Рудницького, зосереджених на антиномії «великої літератури» (або «чистої літератури») та звичайної літератури. Тому, за спостереженням Соломії Павличко, «Самчукова риторика», спрямована на реставрацію реалізму XIX ст., тоді як у світовому письменстві панував знехтуваний МУРом модернізм, «нагадувала теорії столітньої давнини», передбачала позахудожнє, «національне покликання художнього слова», тобто його службову функцію. Письменство тлумачилося прозаїком як «найвищий ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи народам, які на тому судилищі не досить заступлені». У концепції «В. л.» вбачають неонародницьку ремінісценцію народницького світобачення, сформульованого С. Єфремовим — українська література проголошувалася єдиним захисником свого народу на «життєвих позвах з нівеляційною теорією та практикою». Ідею У. Самчука підтримав Ю. Шерех, доповнивши її концепцією «національно-органічного стилю», що викликала полеміку серед письменників-репатріантів. Ідея «В. л.» мала на меті об'єднати творчі сили на еміграції, однак не змогла цього зробити, бо, переймаючись пасеїстичними орієнтаціями, надавала пріоритету не художнім проблемам, а позалітературним, ідеологічним, іноді — контрастно партійним.

Вели́ка мета́фора (*польс. metafora wielka*) — єдність джерела та фабули цілісного художнього світу, стосується внутрішньо розбудованих семантичних конструкцій літератури. Термін польського літературознавця К. Іржиковського. В. м. відрізняється від алегорії наявністю переносного значення за відсутності усталених характеристик та специфікою неповторного формулювання, а від символу — відсутністю натяків на трансценденцію, яскравістю, чіткістю зображення.

Вели́ка о́пера — багатоактна опера (на три-п'ять актів) серйозного змісту. Нею може бути опера-драма, опера-трагедія, опера-легенда, опера-балада тощо. У вужчому значенні В. о. називають оперний жанр монументального, героїко-романтичного, драматичного змісту, творам якого притаманні багата декоративність, сценічні ефекти, використання елементів балету, великого хору та ін., що склався у Франції в XIX ст. Найвідомішими творами В. о. є «Гугеноти» Д. Мейєрбера, «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Німа з Портічі» Ф. Обера.

Вели́ка по́льська еміґра́ція — частина творчої інтелігенції, яка покинула батьківщину після розгрому Російською імперією національно-визвольного повстання 1830—31, не пориваючи зв'язків із рідною землею. Для В. п. е. (А. Міцкевич, Ю. Словацький, З. Красинський, Ц. К. Норвід, Ю. Б. Залеський, С. Гощинський, Й. Лелевель, М. Мохнацький, а також Ф. Шопен) був характерний романтизм із пафосом провіденціалізму, пасіонарною енергією месіанізму. Істотну роль для емігрантів відігравали релігійні та містичні дискурси (зокрема, під впливом А. Тов'янського), виправдання жертви задля майбутньої свободи. Емігранти були неоднорідними як за політичними поглядами, так і за естетичними уподобаннями, їх об'єднувало тільки протистояння Російській імперії

як державі тьми та азійського варварства, на противагу європейській цивілізації. Вони гуртувалися у «Польському національному комітеті», «Молодій Польщі» тощо, мали свої заангажовані друковані періодичні видання («Польський демократ», «Третє травня», відносно незалежний «Щоденник польської еміграції», редагований А. Міцкевичем «Польський пілігрим»), розгорнули своє книгодрукування та ін.

Вели́ка цезу́ра — див.: **Меді́ана.**

«Вели́ке зерца́ло» — пам'ятка перекладної західноєвропейської літератури XVI ст., що складалася з тематично впорядкованих невеликих за обсягом повістей та оповідань легендарного, агіографічного чи апокрифічного характеру, використовуваних для унаочнення дидактично-теологічних текстів. Видання було надруковано польською мовою (Wielke Zwirciadlo przykladom, 1621, 1633) як вільний переклад латиномовного оригіналу (вперше опублікований у Нідерландах під назвою «Speculum exempolum»; Девентер, 1481), здійснений єзуїтом С. Висоцьким і перероблений єзуїтом Й. Майором (Speculum Magnum exemplorum, 1605). «В. з.» стало основою багатьох вибіркових рукописних перекладів початку XVII ст. давньоукраїнською книжною мовою (російський варіант з'явився в 1677 за наказом Олексія Михайловича у перекладі книжників школи ченця Євфимія), було джерелом повчально-ораторської прози Іоанникія Галятовського, Антонія Радивиловського та ін., засвоювалося усною народною творчістю, позначилося на лубковій літературі, духовних віршах, «синодику».

«Вели́кий істори́чний час» *(рос. «большое историческое время»)* — визначення досвіду минулих епох в історії письменства, у змінюваних соціокультурних контекстах її сприйняття. Термін М. Бахтіна, використовуваний порівняльно-історичним літературознавством. Пов'язаний із «малим літературним часом», тобто із сучасністю певного митця, на якій ґрунтується і якою підтверджується науковий аналіз. Проте повнота художньої дійсності розкривається «тільки у великому часі», даючи можливість її явищам «жити у віках». Таке судження дослідника, який у статті «Відповідь на питання редакції “Нового времени”» (1970) обстоював доцільність вживання проголошених ним ще у 20-ті XX ст. цих понять, стало стрижневим у його тлумаченні генези літературної творчості, що визначається «потужними течіями культури (передусім низовими, народними)». Адже «великі твори літератури формуються віками, і за доби їхнього ж постання знімаються лише зрілі плоди довготривалого і складного процесу дозрівання», що, на переконання М. Бахтіна, засвідчують творча практика Ф. Рабле, Й.-В. Гете, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, а також доля Меніппової сатири, сократичного діалогу, поліфонічного роману, стаючи запорукою «нових смислових глибин». Важливим для наукового розуміння є рівень критичного засвоєння доробку письменника відповідної доби, тому предметом вивчення мають бути особливості такої рецепції і простеження шляху твору від часу його появи, з урахуванням того, що кожна епоха здатна сприймати його крізь призму притаманної тільки їй шкали оцінок, тому схильна змінювати смисловий лад, хоча авторитет автора може лишатися стабільним. Тому «В. і. ч.» концентрує в собі досвід минувшини, прагне не замикати художній феномен у часі його появи, висвітлює його сутність, поєднуючи традиційний та новаторський принципи аналізу.

Вели́кий нарати́в *(англ. grand narrative)* — тип розповіді, що базується на конкретних загальновизнаних варіантах мовленнєвого вибору. Термін, запроваджений Ж. Ф. Ліотаром («Постмодерні умови», 1979). В. н. забезпечує зв'язність мовлення, охоплює різні колізії громадського життя, наприклад християнство чи реалізм, ототожнюється з метанаративом. Кожен В. н. сприймається за визначальну ідеологічну модель, що має доцентрові внутрішні складники: літературного героя, його прототип, мімезис, сюжетні лінії, події, кульмінацію, розв'язку, мету твору тощо. Так, у повісті об'єктом розповіді може бути доля персонажа, а метою — його самоствердження у межах наративного тексту. Ж. Ф. Ліотар вважав В. н. несумісним із науковим знанням, тому що ніші відправника (наприклад, письменника), адресата (читача) або героя можуть бути зайняті тією самою особою, спроможною продовжити оповідь. Він розглядав також моменти наративів, пов'язаних з узаконенням знання, як-от визвольний наратив, коли громада стає героєм, що відбувається під час пасіонарних сплесків, та споглядальний, коли героєм стає дух, активізуючи застосування гнучких технологій та використання можливостей доступної інформації. На думку Б. Рідінгса («Університет у руїнах», 1996), сподівання на досконалу інформацію не виправдалися через наявність безлічі електронних каналів, малих наративів, що розкривають шлях лише домаганням досконалості. Така практика творить корпоративно-університетську реальність, у якій студенти виконують роль замовника, а героєм є адміністратор (викладач).

«Вели́кі Прозо́рі» — міфема А. Бретона (1942), якому здавалося, що над людиною існують «живі істоти, чиї вчинки для неї незбагненні». Запроваджуючи в обіг це поняття, поет, безпідставно запідозрений в езотеричних пошуках, прагнув усунути з літератури неприйнятний для сюрреалістів антропоморфізм.

Вели́кі рито́рики *(франц. grands rhétoriqueurs)* — умовна назва групи французьких поетів на межі XV—XVI ст., які наслідували творчість Жоржа Шатлена (прибл. 1410—75). Назва виникла у XIX ст. для означення «непевного» періоду в історії французької літератури, що починався творчістю Ф. Війона і завершувався доробком К. Маро. Тогочасні поети (Олів'є де Ламарш, Жан Моліне, Жан Маро, Гійом Кретьєн, П'єр Гренгор та ін.) переважно служили при дворах герцогів, присвячували їм панегірики, віршували посвяти Богородиці, святим, писали любовні послання та плачі за померлими, використовували вишукані ораторські прийоми, вишукані тропи, яскраву алегорику, оскільки розглядали поезію як другу риторику, ремісничу майстерність. Уявлення про В. р. виникло на підставі їх сукупного доробку (цикли віршів, релігійні та дидактичні поеми, балади, сирвента, рондо, віреле) та концепцій, зафіксованих у трактатах Жака Леграна («Премудра Софія»), Жана Моліне («Мистецтво риторики»), анонімних «Правил другої риторики» та «Мистецтва і науки риторики». В. р., як і представники школи Машо, стимулювали поетичне освоєння французької мови, розширили зображально-виражальні можливості

віршового мовлення. Їхній досвід критично переосмислили поети «Плеяди».

Вели́кодні ві́рші — гумористичні дотепні вірші, написані в дусі низового козацького бароко, авторами яких були, очевидно, мандровані дяки. Використовуючи прийоми сміхової культури, передусім бурлеску, вони травестували відомі сакральні сюжети, адаптували їх до побуту XVIII ст. Найвідомішими творами є «Великодня вірша», «Вірша на Великдень», «Вірша, говореная гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791» із «Доповненням до Великодньої вірші», «Великодній сон» тощо, біблійні та євангельські персонажі яких споживали українські страви, танцювали українські танці, переживали українську дійсність. Такий спосіб переінакшення традиційних інтертекстів, виповнення їх життєвою стихією, епатацію високого стилю низьким використовував І. Котляревський в «Енеїді». Більшість В. в. були анонімними, проте «Вірша, говореная гетьману...» (1746), на думку М. Петрова, який опублікував її у «Записках Українського наукового товариства у Києві» (1912. — Т. X), належить Георгію Кониському. Натомість О. Воропай твердить, що його автором міг би бути писар Війська Запорозького, один із засновників кубанського війська Антін Головатий. «Вірша...» існувала також у списках М. Гоголя, А. Скальковського, які опублікував М. Драгоманов («Житє і слово». — 1894. — Т. 1. — Кн. 3). Інший варіант «Вірша...» з'явився у часописі «Киевская старина» за 1900 (Т. LXXI).

Вели́кодні пісні́ — велика група календарно-обрядових пісень астрального циклу, що виконувалися навесні, коли, за звичаєм, розпочинався новий рік, пов'язувалися з язичницькими віруваннями про воскресіння природи та повернення дідівських душ з ирію, з життєтворчого простору Ора; у добу християнства В. п. стосувалися свята Воскресіння Христового. Ці дві форми ритуальних дійств витворили своєрідний синкретизм. Час В. п. триває два тижні, від Вербної неділі до проводів покійних (Радовниці). У цей період дівчата водили хороводи, співали веснянки, гаївки, рогульки, риндзівки, водили тополю, готували й дарували писанки. Так, виконуючи пісню «Коструб», дівчата вводять у середину кола подругу, яка голосно гукає «Христос воскрес!», після цього виспівують весь текст, часто перериваючи його аналогічними вигуками. Український Коструб, як і молдавський Калаян, має чимало спільних архаїчних ознак із давньогрецьким Адонісом та єгипетським Озірісом. Поширені також парубоцькі ігри («Брама», «Дзвіниця», «Король, король, чи буде війна?» тощо), виготовлення сварг, калатал, магічних гойдалок тощо, вшанування пам'яті померлих. Крім власне В. п., виконувалися різні речитативи. Так, у гуцулів ґазда, повернувшись від церкви додому зі свяченим, заходить із «дорідником» (кошиком) до «стайні», потім — до вулика, примовляючи: *«Чи ти, матко, спиш, чи чуєш? / Чи зробила матінник? / Чи ти вже ночуєш у матінику? / Уставай, бо Ісус Христос воскрес!* [...]», потім христосується з родиною. Виконується також молитва до сонця (віра в те, що воно «грає»: задля того відчиняють усі віконниці), яку після літургії співала дівчина вранці під яблунею (або іншим деревом): *«Добрий день тобі, сонечко яснеє! / Ти святе, ти ясне, ти прекраснеє, / ти чисте, величне й поважне; / ти освіщаєш гори й долини, і високії могили, / освіти і мене, рабу Божу перед усім миром* [...]». Особливий колорит мали риндзівки, що виконувалися на Волочильний понеділок. Популярними були і великодні вірші, які виголошували переважно хлопчики, а створювали студенти братських шкіл. Один з них («Вірша, говореная гетьману...») нібито написав писар війська Запорозького Антін Головатий (1871).

Велича́ння — жанрово-стильовий спосіб вираження пошани до особи чи групи осіб, застосовуваний в обрядових піснях. Класичним прикладом В. вважаються українські колядки та щедрівки, супроводжувані обов'язковим вшануванням господаря, господині, їхніх дітей та ін., уподібнених до сонця, місяця, зірок:

Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на здоров'я! (приспів)

Усі сади та і облітала,
А в одному та і не бувала,
А в тім саду — три тереми:
А в першому — красне сонце,
А в другому — ясен місяць,
А в третьому — дрібні зірки.
Ясен місяць — пан господар,
Красне сонце — жона його,
Дрібні зірки — його діти.

В. притаманне деяким обжинковим пісням, а також весільним. В. поширене в літературі (панегірик, ода), музиці (прославна кантата), в живописі та скульптурі (портрети).

Вели́чне — див.: **Підне́сене.**

Ве́льша тео́рія — див.: **Тео́рія Ве́льша.**

«Вендида́д», або **«Відевда́т»,** — «закон проти девів», складник Авести; очевидно, єдина книга авестійського зведення, кодифікована при династії Сасанідів як збірник із 21 книги (наска), що збереглася у цілісному вигляді. Містить закони і настанови, спрямовані на відлякування лихих сил, демонів (девів), обстоює високі етичні чесноти (арта), складається з 22 розділів, які переважно відтворюють діалоги Заратустри та Агурамазди. Окремим розділам (І, II, III, XIX) властивий особливий поетичний артистизм.

«Веньсюа́нь» (*кит.*: *«Вибране»*) — перша в Китаї літературна антологія, впорядкована Сяо Тунем (поч. VI ст.). Матеріал «В.» був розподілений за 37 жанрами, охоплював літературний процес від династії Чжоу до династії Лян, презентував кращі зразки китайського письменства. Значна частина «В.» припадала на твори жанру фу — вірші у прозі, а також епістоли, часто адміністративного характеру. Зразки фольклору та конфуціанських медитацій до неї не потрапили. Спочатку антологія складалася із 30 розділів (цзюанів), але невдовзі сягнула 60, супроводжуваних детальним тлумаченням. У IX ст. з «В.» брали кращі інтерпретації творів, зведені в «Коментар шести авторів», що не втратив своєї цінності донині.

«Венься́нь тунка́о» (*кит.*: *«Студії давніх текстів та їхніх традицій»*) — китайська історико-літературна енциклопедія, зібрана у XIII ст. Ма Дуань-лінем. Вона, двічі поповнюючись до XVIII ст., утворює з енциклопедіями Ду Ю «Тун дянь» («Політичне зведення», X ст.) та Чжен Цяо «Тун Чжі» («Історичне зведення», XII ст.) своєрідну трилогію «Сань тун» («Три зведення»), що потребувало здійснення

окремої роботи — розроблення детальних описів і словесних орієнтирів («Ші тун со інь»), здійснених сучасними китайськими філологами.

Вербалі́зм *(лат. verbalis: словесний)* — марнослів'я, пристрасна балаканина; надмірне захоплення словесними засобами, стилістичними фігурами, тропами. Іноді В. зумовлений потребою приховати істину, як це практикували давньогрецькі софісти, використовується у величаннях на зразок оди чи панегірика, перетворюється на артистичну гру у мовлення задля мовлення, якою захоплювалися футуристи («самовите слово», заум). Інколи В. характеризує певну тенденцію (азіанізм або «плетіння словес»), виявляється у певному стилі як одна з визначальних рис (бароко, романтизм, модернізм), є металогічним аргументом проти надмірного спрощення, художнього збіднення літератури. В. у мовознавстві називає різновид притаманної індоєвропейським мовам конверсії — переходу словоформ із різних частин мови до дієслів, утворення дієприслівника, невластивого сучасній українській мові. У ній, здебільшого у дитячому мовленні, слова набувають форми інфінітива (*«Ходімо люлі»*, тобто *спати*); застосовується вживання службових частин мови (вигуків, часток) зі значенням певного способу, часу чи виду (О. Ковінька: *«Іде Надя, а я — ах!»*); В. у поєднанні з дієслівними префіксами увиразнює значення дії, як в одній з гуморесок Остапа Вишні, де йдеться про діда, який спостерігав за штангістами: *«Щоб я, — каже, — Куценка не перетой»* (не переміг); вживаються як евфемізм на зразок *«теє-то як його»* Тетерваковського з п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Верблá́н — див.: **Бі́лий ві́рш.**

Вери́зм *(італ. verismo, від лат. ver: правдивий)* — реалістична стильова тенденція в італійській літературі та мистецтві, сформована в останній третині XIX ст. під впливом класичного реалізму, натуралізму європейських літератур і специфіки національної дійсності в країні у період пострисорджименто (після 1870). Естетика В. формувалася на підставі літературно-критичних праць італійського критика Ф. де Санктіса. Основу цієї тенденції було закладено в міланському гуртку, заснованому в 1878 Дж. Вергою, до якого входили також Л. Капуана, К. Тронконі, П. Мантегацца та ін. В. проголошувався універсальним напрямом у мистецтві, визначальним шляхом творення нової художньої якості, перейнятим гострим відчуттям соціальних потреб суспільства (С. ді Джакомо, М. Чамполі та ін.); громадська несправедливість могла тлумачитись як фатальний закон, що позначилося на романах («Чесні душі», «Старий з гори», «Еліас із Порталу», «Попіл» та ін.) Грації Деледди. Пріоритетного значення у творчості представників В. надавалося прозі, яка відтворювала провінційний побут, місцевий колорит, дотримувалась міметичної достовірності зображення, документального, фактографічного опису, натуралістичного змалювання, що обстоювалося у теоретичних працях «Вивчення сучасної літератури» (1879), «Про мистецтво» (1885) Л. Капуани. Їх епічний доробок іноді був перенасичений діалектизмами, стилізуванням непрямого розмовного мовлення. В. сприяв розвитку побутового театру (Дж. Роветта, Дж. Джакоза), нової музики (П. Масканьї, Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло), малярства (Ф. П. Мікетті, Дж. Пелліцца да Вольпедо, Д. Вела), прокладаючи шлях неореалізму в італійській літературі зокрема і в мистецтві загалом. Проблемами В. цікавилася Леся Українка: стаття «Два направления в новейшей итальянской литературе».

Вериті́зм *(англ. verity: правдивість)* — естетична настанова правдивості в мистецтві, яку обстоював американський письменник X. Гарленд («Руйнування божеств», 1894). Він вважав, що американський реалізм повинен бути суголосним принципам правди, на противагу «традиції доброчесності», закликав навчатися у життя, а не в мистецтва, жити сучасним, а не відмерлою минувшиною, перейматися чуттям міленаризму, де пануватиме «вік краси та миру». Для В. було характерне тяжіння до місцевого колориту, власне регіональної літератури, що, на думку X. Гарленда, сприяло б виникненню нового мистецтва, невіддільного від народної дійсності.

Верифіка́ція *(лат. verus: істинний і facio: роблю)* — принцип, сформульований у 1918 німецьким неопозитивістом, фізиком та філософом М. Шліком, який використовується у літературознавстві для визначення достовірності певних тверджень емпіричними засобами (факти текстології, палеонтології, графології, документи, пов'язані з творчістю певного письменника, діяльністю літературного угруповання, видавничою справою тощо). Водночас встановлення істинності та вірогідності, точності й обґрунтованості, валідності творчого процесу окремого письменника або динаміки літературного руху є проблематичним, тому що їх не можна відтворити експериментально: дослідник, а також автор не можуть увійти у стихію творчої лабораторії, відтворити конкретно-історичний літературний період. Один з оптимальних шляхів В. пропонує герменевтика, зокрема Г.-Г. Гадамер. Він вважає, що досліднику художньої літератури минулого продуктивніше на свій досвід накладати досвід митців, не надаючи їм невластивих характеристик.

Верко́вичеве єва́нгеліє — скорочений апракос (154 аркуші), переписаний у першій половині XIV ст. в Україні з південно-слов'янського оригіналу з долученням елементів західноукраїнських наріч. Пам'ятку, що нині зберігається у Петербурзькій публічній бібліотеці, досліджував А. Нікольський.

Верлі́бр *(англ. vers libre, free vers, нім. freie Verse, польс. wiersz wolny, рос. свободный стих, від франц. verslibre: вільний вірш)* — неримований нерівнонаголошений верс і вірш як жанр, джерелом якого є фольклор (замовляння та ін. форми неримованої народної поезії). Термін запровадив французький письменник Г. Кон у передмові до збірки «Перші вірші» (1884). Досі не існує єдиної дефініції В. Історія його сприйняття та неоднозначного розуміння розкрита у дослідженні «Вірш і проза в російській літературі» Ю. Орлицького (2002), який виокремив три погляди на цю віршову форму. Прихильники першого, ритмічного (В. Пяст, Г. Шенгелі, О. Квятковський), В. називали тонічний вірш на зразок поезій В. Маяковського чи акцентний римований вірш імажиністів. О. Квятковський віднаходив В. в акцентному вірші, В. Пяст — у дольнику. В. Купріянов надавав В. статусу особливого жанру, М. Безуглий вважав його ритмоподібною поетичною думкою. В. Брюсов називав В. поєднання різних за якістю та кількістю стоп, В. Кормілов — нерівноскладові та нерівнонаголошені вірші.

Найбільше прихильників інтонаційної концепції В.: Р. Веллек, О. Воррен, Л. Тимофеєв, В. Бурич, В. Рагойша, М. Червенко, М. Горалек, В. Ковалівський та ін. Галина Сидоренко у праці «Від класичних нормативів до верлібру» (1980), обґрунтовуючи інтонаційно-синтаксичну сумірність В., тлумачить його як «умовно вільний вірш», створений у межах версифікаційної системи і водночас із її порушеннями. Обстоюють також інтонаційно-графічний принцип В. (А. Метс), за якого сегментація на рядки відбувається на підставі виокремлення смислових формантів. Сегментація, за спостереженням польської дослідниці Д. Урбанської, забезпечує багатозначність та «значеннєве миготіння» В. Інші дослідники, зокрема польський вчений З. Черни, переваги надають комплексному співвіднесенню різнорівневих повторень поетичного мовлення. Російський віршознавець А. Жовтіс (стаття «Про критерії типологічної характеристики вільного вірша /огляд проблеми/», 1970; автореферат «Проблема вільного вірша та еволюція віршових форм», 1974) обґрунтовував концепцію зміни мір повтору фонетичних одиниць, що нагадує колаж, кожен фрагмент якого співвідноситься з певною віршовою системою, але весь текст витворює нову систему. Спираючись на такі спостереження, Ольга Овчаренко доходить висновку, що В. характеризується неврегульованою зміною синтаксичних, фонетичних, логічних, навіть метричних мір повтору. Більшість новітніх дослідників, зокрема Ю. Орлицький, наполягає на повній відмові від традиційного віршотворення, виявляє «чистий» В. Таку позицію підтримує й А. Ткаченко («Мистецтво слова: Вступ до літературознавства», 2003), вказуючи на відсутність у В. метричних, силабічних, тонічних та ін. канонічних обмежень. На думку Галини Сидоренко, йдеться про позасистемне віршове утворення. На відміну від інших літературознавців вона заперечувала тезу про відсутність рими у В., яка може виникати в оказіональній позиції, наголошувала на кількох ритмотвірних чинниках, які зумовлюють «чітку віршову каденцію — прикінцеву інтонацію рядка, що дає змогу безпомилково відчути віршову структуру». В. протиставний врегульованому віршу та прозі, межує з тонічним, вільним (неврегульованим) віршем та ритмічною прозою і віршем у прозі, але не збігається з ними за значенням. Його і надалі розглядають у контексті поліметричності та неметричності. З метою усунення такої аналітичної різновекторності Наталя Костенко запропонувала поєднати обидві версифікаційні моделі, розглядати метричні характеристики В. у структурах некласичних і класичних розмірів, виявляти організацію неметричних рівнів за допомогою ритміко-синтаксичних фігур. Для В. характерне спорадичне сегментування довгих і коротких рядків, не зумовлене чергуванням наголошених чи ненаголошених складів, лічбою наголосів чи власне складів, натомість актуалізуються структурні, фонетичні, семантичні, особливо інтонаційні елементи, що не піддаються обрахунку. В. переважно астрофічний, хоч вживаються монострофоїди, строфоїдні композиції, полістрофоїди, вільна строфіка. Відсутність метра, рими чи строфи, довільне застосування рядків різної довжини (В. Мельник-Андрущук, «Техніка вірша Василя Стуса: специфіка структурно-семіотичної організації поетичного тексту», 2001), за спостереженням А. Підпалого («Маргінальні форми в українській поезії XX століття», 2004), є ознаками, за якими В. наближається до прози або сприймається як маргінальне явище віршування. Дослідник полемізує із Б. Бунчуком («Віршування Івана Франка», 2000), який дотримується інших поглядів, ближчих до М. Гаспарова. За спостереженнями російського віршознавця, прозовий текст потрапляє у свідомість реципієнта суцільним потоком, натомість поетичний — окремими «порціями», «квантами». Часто рядок у творі може бути утворений окремим реченням, містити несподівану метафору, як у вірші «Декада» польського поета Є. Плютовича:

випав сніг
та не хочемо нічого сприйняти
предмет зі скла з вітром
предмет з мовчання є сажею
відступаємо як море й блакить
проклинаємо як листя [...]

(переклад Б. Бунчука).

Розмаїті зв'язки між структурним та віршовим членуванням, ритміко-синтаксичні форми, інтонаційно-синтаксичні повтори, паралелізми, що відіграють ритмотвірну функцію, сприяють семантичному колажуванню тексту, застосування прийомів монтажу, автоматичного письма відрізняють В. і ритмізовану прозу, вірш у прозі. У такому випадку В., що часто називають синтаксичним, став основою поеми «Золотий гомін» П. Тичини. Фонічна ритмічна структура, семантично й інтонаційно доцільна, тут інша, ніж у силабічному, силабо-тонічному чи тонічному віршах, навіть якщо вона проявляється спорадично (наприклад, у поезії Ю. Тарнавського). Організаційним принципом формування В. може бути думка, втілена в поетичний образ, тому такий різновид вірша називають інтелектуальним. За Г. Шенгелі, Б. Бунчуком, В. — це поліметричний «метризований» вірш, який може реалізуватися в межах силабо-тоніки. Наталя Костенко розглядає його як поліритмічне явище у річищі тонічного віршування, виокремлює різні ритми: словесний, фонічний, граматичний та семантичний. Прихильники не домінантної ознаки В., а синтетичної (В. Жирмунський) вбачають у ньому ритміко-синтаксичний паралелізм. В. Демецька обстоює тип В. з інтегральними, типологічними ознаками, засвідченими графічним оформленням, періодичною зміною повтору, системою синтаксично-інтонаційних засобів, наявністю ключових слів. На визнанні поетичної графіки структурної природи верлібрового тексту наполягає А. Костецький. Довільним тлумаченням В. є, зокрема, «теорія хвиляд» В. Поліщука. Традиція використання В. у художній літературі давніша, ніж практика силабічного або силабо-тонічного вірша, відома шумерцям (епос про Гільгамеша: «Про того, хто все знав...»), давнім євреям («Пісня над піснями»), індіанцям наватль (твори мудреця Несаватлькойотль) та ін. народам, притаманна середньовічній літургійній поезії тощо. Тому його можна вважати значно традиційнішим, ніж римовані вірші, особливо з твердою строфічною формою, що з'явилися за доби пізнього середньовіччя, поширились у ренесансний та постренесансний періоди. Поява В. у другій половині XVIII ст., зокрема в імітаціях німецьким поетом А. Клопштоком асклепіадової та алкеєвої строф, була відновленням «забутого» версифікаційного досві-

ду, підтриманим представниками «Бурі і натиску». В. розвинувся у польському романтизмі, репрезентованому творчістю Ю. Словацького, Ц. Норвіда. У Франції його називали «звільненим віршем», відомим передусім завдяки доробку А. Рембо, символістів, представників Абатства, які «розхитували» силабічні нормативи, постійно порушуючи принципи альтернансу, цезури, запроваджуючи оказіональні рими тощо. Особливого значення В. надавав В. Вітмен («Листя трави», 1855) під впливом біблійних темпоритмів, а також імажисти (Е. Лоуел, В.-К. Вільямс, Х. Дулітл, Ф.-Г. Флетчер), імажиністи (М. Кузмін, С. Єсенін, Анна Ахматова та ін.), авангардисти та ін. В. є найпоширенішою формою сучасної поезії, посідає значне місце у творчості Е. Верхарна, Р.-М. Рільке, Г. Аполлінера, Б. Сандрара, М. Жакоба, Т. С. Еліота, А. Жаррі, Я. Каспровича, С. Виспянського, Й. Курека, Й. Пшибося, Р. Тагора, Б. Брехта, Г.-М. Енсценбергера, М. Т. Пайпера, В. Брюсова, В. Хлєбнікова, В. Маяковського, І. Сельвінського, Ф. Гарсіа Лорки, Назима Хікмета, Орхана Велі, Р. Черча, Дж. Баркера, Д.-Д. Енрайта, Т. Г'юза, Л. Арагона, П. Елюара, Е. Паунда, С.-Ж. Перса, П. Неруди, О. Сулейменова, Е. Межелайтіса, Г. Вієру, Г. Сефериса, А. Гінсберга, Л. Ферлінгетті, В. Стуса, В. Голобородька, Р. Бабовала та ін. В українській поезії підґрунтям В. були народні думи, замовляння, голосіння, нерівноскладові вірші барокової доби. Галина Сидоренко вирізняє два етапи його становлення: від досилабічного вірша до вільного (байкового) та Шевченкового і від віршової практики другої половини XIX ст. до сьогодення. В. представлений не лише у перекладах І. Франка («Прометей» Й.-В. Гете) чи Лесі Українки («Штурм» Г. Гейне), а й у їхніх оригінальних поезіях («Вольні вірші», «Мамо, природо!» та «Ave regina!», «Уривки з листа» відповідно). Різнотипний В. є особливістю творчості українських поетів XX ст.: доробок М. Семенка, Г. Шкурупія, В. Поліщука, П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського, Ю. Тарнавського, Б. Бойчука, Патриції Килини, І. Драча, В. Яринича, М. Вінграновського, І. Калинця, Г. Чубая, М. Воробйова, В. Кордуна, М. Григоріва, С. Вишенського, І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, Світлани Короненко, Ю. Завгороднього, М. Бриниха, О. Сливинського, Д. Кубая, А. Дністрового, С. Жадана, В. Виноградова та ін. Особливо цікавими були експериментальні спроби витворення поетичної форми із застосуванням принципу мовленнєвого колажу у творчій практиці представників Нью-Йоркської групи та Київської школи, що сприяло радикалізації й метафоризації верлібрового тексту. Приклад В. з поетичної збірки «Немає жалю» (1998) К. Коверзнєва:

оголені спини зворотного шляху
по всіх вершниках розійшлися плямами
лампадка взялася зеленим вогнем
якого не можна читати уголос
натиснув клавішу і закурив
насправді зусилля риби
повернутися додому
натиснув клавішу і заграла музика
іржа золотила хвости риб
байдуже якщо минеться назавжди
криж рибацької аритмії
натиснув клавішу і звів очі вгору

Верс, або **Віршо́вий рядо́к** *(нім. Ziele, англ. line, франц. vers, польс. wers, рос. строка, стих, лат. versus: лінія, риска, рядок вірша)*, — єдність будови віршового рядка відповідно до нормативів віршування (розмір, ритмічна композиція, довжина); іноді зображується у вигляді графічно фіксованого дубліката (версетів), який відтворює самостійну лінію тексту, його інтонаційно-структурну специфіку, відмінну для кожної версифікаційної системи (квалітативної, квантитативної, силабічної, силабо-тонічної, тонічної) і водночас розмаїту в межах кожної з них. Контур В. виявляє його внутрішнє відносно стійке і водночас гнучке інтонаційне членування, позначене у середині рядка завдяки особливій паузі — цезурі, а наприкінці — клаузулі, що спостерігається у різних типах віршування. Воно може не збігатися із синтаксичним членуванням (енжамбеман), відображатися паузами.

Версе́т *(італ. versetto, від лат. versus: лінія, риска, рядок вірша)* — графічно зображений сегмент віршового рядка (верса), який відображає еталонну, цілісно значеннєву, ритмічно-інтонаційну одиницю (мора, стопа тощо). Може позначати також певну кількість (двоєдину, триєдину цілісність тощо) творів, що вводяться до складу певної проповіді, вживається як принцип при використанні сакральних текстів Біблії чи Корану.

Версифіка́торство *(лат. versificatio, від versifico: складаю вірші)* — іронічна назва імітаційного віршування, що не має нічого спільного з поезією, а лише засвідчує рівень засвоєння автором версифікаційної майстерності, вміння наслідувати певні віршові зразки, ілюструвати відповідну ідею. В. стосується не тільки практики поетик братських шкіл, альбомної лірики (у прикладному значенні) чи римування з нагоди різних святкових подій або віншування певних осіб, а й штучно створюваних течій («пролетарська поезія»), напрямів («соцреалізм»), які спиралися не на іманентні, а на позахудожні інтереси, були призначені для їх обслуговування. В. відповідає також віршова практика багатьох «плужан», вуспівців та ін. Особливо зловживають В. епігони та графомани.

Версифіка́ція *(лат. versificatio: віршування, від versifico: складаю вірші)* — див.: **Віршува́ння.**

Ве́рсія *(франц. version, з лат. versio, від vertere: вертіти, крутити, перевертати)* — один із варіантів, який відрізняється від іншої сукупності варіантів низкою істотних ознак. В. називають будь-який адаптований текст («Міфи Давньої Греції» Катерини Гловацької; повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського та однойменний кінофільм режисера С. Параджанова), спосіб інтерпретування певного твору (факту) на підставі відповідних методологічних настанов (герменевтичних, деконструктивістських, психоаналітичних, соціологічних тощо) та інтересів, збігання варіантів з інваріантом, переклад з однієї мови на іншу. У фольклористиці цей термін позначає засіб об'єднання текстів одного твору у різні за характером групи, які іноді мають синонімічний вигляд: група текстів, зведення, районний чи обласний тип, різновид, редакція. За відсутності домовленості про ієрархічне розмежування цих понять та їх закріплення кожен дослідник пропонує свою модель: редакція — тип — різновид (А. Григор'єв), редакція — різновид — варіант (Б. Путілов), редакція — зведення — вид (С. Азбелєв).

Ве́рсо *(новолат. verso, від лат. verto: повертаю)* — у рукописному сувої — зовнішній вільний від письма бік пергаменту, паперу; у кодексі — зворотний бік аркуша. За наявності пагінації на В. фіксуються парні номери (сторінки). Якщо аркуші пронумеровані з одного боку, то при посиланнях на зворотний бік відразу за числом ставлять значок V або пишуть «зв.».

Версоло́гія *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і logos: слово, вчення)* — наука про верси. Використовуються також поняття «метрика», особливо коли йдеться про античне віршування, та «ритміка» (в межах визначення ритму), «просодія». В. сформувалася у Давній Греції, вплинувши на латинську поезію. На її основі постала новоєвропейська, на теренах якої відбувся синтез квантитативних та квалітативних нормативів, що витворив не лише силабічну і тонічну системи, а й своєрідний симбіоз — силабо-тонічну, які суттєво відрізняються від античної метрики, але послуговуються її термінами, наповнюючи їх іншим змістом. Особливе місце посідає версологічна таксономія, яка вивчає складання схем віршових розмірів; з'ясовує ритмо-інтонаційну природу словесної поезії, реалізованої у фонетичних формах та відповідно графічно зафіксованої, зіставляє її із зоровою і фігурною поезією. Специфіку В. розглядає польський дослідник А. Кулавік («Вступ до теорії вірша», 1988).

Ве́рстка *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша)* — поліграфічний процес формування періодичних видань (журнали, збірники, газети тощо), оригінальних книжок певного формату та гранок набору, відповідних засобів оформлення. Здійснюється за допомогою електронно-обчислювальних машин (комп'ютерів). Планомірне компонування сторінок, заголовків, рубрик має відповідати індивідуальній специфіці видання, здійснюватися за принципом пропорційності, зорової ілюзії, контрастування. Розташування візуальних, графічно оформлених компонентів на сторінці може бути як симетричним, так і асиметричним. На цих принципах будується брускова, ламана, прямокутна, фігурна В., адаптована до типу видання.

Верте́п *(давньослов. печера)* — народний ляльковий театр, різновид шкільної драми. Був поширений в Україні з XVI ст. (задокументована згадка в 1573), переважно на землях Гетьманщини (Батурин, Сокиринці, Межигір'я, Глухів, Полтава та ін.), хоч маріонеткові дійства були відомі ще за Київської Русі. Розвивався до середини XIX ст., але через тиск імперського режиму занепав у першій чверті XX ст. Збереглися тексти В. другої половини XVIII ст., зокрема Сокиринецький (1771), Волинський із рукописного збірника (1788—1791), згодом опублікований І. Франком, а також пізніші редакції — Новгород-Сіверська (1874), Славутинська (1897, 1828), Батуринська (кінець XIX ст.), Хорольська (1828), Куп'янська (1937). Традиція В. не перервалася на землях Західної України. Йому надавали важливого значення, ним опікувалися офіційні установи, про що свідчить запис від 1666 видатків на В. львівського Ставропігійського братства. Грали у В. мандровані дяки та спудеї братських шкіл і Києво-Могилянської академії. Існують різні версії походження В. та його назви. Так, О. Шокало вважає, що семантичною основою слова «В.» є праарійські слова *вер, вир* — «ріст», «вирування», «повернення», «відродження» і *теп* — «життєдайний струмінь космічних вод». Йдеться не про видовище, а про сакральне священнодіяння під час коляди, де головним ритуальним чинником була пісня-молитва, гімн Сонцю-Зорі, Різдву Світу, що поєдналося з Різдвом Христовим. Язичницько-християнський синкретизм був виражений у християнській фабулі: зоря над Віфліємом засіяла в момент народження Сина Божого у печері, яка теж називалася вертепом. Ця подія, що стала основою сюжету В., викликала велику радість у людей, підтверджену появою трьох царів (волхвів, пастухів), які поспішали поклонитися божественному немовляті, зумовила репресивні заходи царя Ірода, переляканого явленням Месії. Такий тип лялькового театру виник у Західній Європі, очевидно, під впливом Франциска Ассізького, який запровадив «Драму Ірода» при церквах, використавши задля цього розміщувану у костьолі скриньку, в глибині якої була зображена свята родина: Мати Божа, Христос, Йосип. Невдовзі аналогічні театри поширилися у Чехії, Словаччині, Хорватії, Польщі. Вертепна драма написана переважно нерівноскладовим силабічним віршем з окремими прозовими фрагментами. Дія українського В. відбувалася у переносній, зовні зафарбованій у синій чи зелений колір «скриньці» з дерева чи з картону розмірами 1,5×1,5×0,5 м (іноді — меншими), що нагадувала двоповерховий будинок, відкритий з одного боку для глядачів. Часто всередині цього макета підвішували кілька кольорових ліхтариків для освітлення сценічного простору. Відомі також триповерхові скриньки. У Західній Україні В. мав вигляд або селянської хати, або церкви. На горішньому ярусі розігрувалася насичена колядками та кантами («Перестань ридати, печальная мати» тощо) євангелічна, власне канонічна фабула (13—17 картин) Різдва Христового, поклоніння пастухів у сіряках та із сопілками, рятування Марією та Йосипом щойно народженого Сина Божого від царя Ірода, оточеного військом і супроводжуваного «прелюбезним другом» — чортом, обов'язкової алегоричної Смерті з косою, яка стинала голову Іроду. На нижньому, «світському» ярусі, що мав виразно національне забарвлення, розігрувалися зазвичай із піснями і танцями, іноді з елементами травестії побутові лаконічні інтермедії (28—31), персонажами яких були Запорожець або Гайдамака, який виголошував монолог, що закликав до боротьби, суголосний написам на народних картинах «Козак Мамай», іноді співав пісні на зразок «Та не буде лучче, та не буде краще, / як у нас на Вкраїні...», селянин Клим із козою, Дід, Баба, Панотець, Дяк-бакаляр з Учнем, Ксьондз, Циган і Циганка, Жид-шинкар, Москаль, Турок, Лях із Полькою, жебрак Савочка, Чорт з верхнього ярусу (на Закарпатті — Русин, Мадяр, Мадярка, Краков'як, Горшкодрай) та ін. герої. У В. використовували дерев'яні (іноді глиняні) ляльки, кількість яких могла сягнути 30. Вони були зодягнуті за статевою, становою чи національною належністю, прихований за скринькою вертепник водив їх по сцені на металевих дротиках, імітував їхні голоси, а його помічники супроводжували виповнену дотепами і жартами виставу співом та імпровізованою грою на скрипці, сопілці, бубоні, цимбалах, інколи басолі. Найвідоміші вертепники XVIII ст. — С. Словачевський, XIX ст. — А. Слищенко, А. Августинович, Максименко, XX ст. —

Фесенко, І. Воловик, Г. Панасенко, В. Шагала. Композиційна специфіка В. полягала у довільному нанизуванні різних епізодів, переставлянні сценок, музично-хореографічних номерів без порушення цілісності вистави. Поруч із ляльковим театром існував також «живий» костюмований фольклорний театр, який називали «іродами», «геродами», «королями», «ангелами», «пастирями» тощо. В. не мав усталеного тексту, що зумовило наявність варіантів. Традицію цього лялькового театру занесли до Сибіру українські переселенці та в'язні, назвавши його «панами та богатирями». Першу публікацію зразка В. здійснив М. Маркевич у книзі «Звичаї, повір'я, кухня і напої малоросіян» (1861). Даний жанр ближчий до білоруської батлєйки, відрізняється за особливостями національного світосприйняття від поширеної з XVI ст. польської шопки чи ясельки, в яких перифрази Св. Письма поєднувалися зі спорадичними світськими сценками, чи російської петрушки (райка), що мала, як правило, форму балагана. Поряд із розвинутою вертепною драмою застосовувалася також мімодрама з притаманною їй нерозмежованістю на релігійні та світські сюжети, несформованістю діалогів та монологів.

Вертери́зм *(нім. Werterism)* — своєрідність надто афектованого переживання, поширена в літературі на межі XVIII—XIX ст., яку спричинила повість «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете. У ній розкривалася фантазійність героя, його бачення світу крізь призму суб'єктивізованих марень та поетичних видінь, несприйняття ним буденщини та інерції моральних нормативів, які були неподоланними перешкодами на шляху до особистісного самоздійснення і тому стали підставою для уявлень про безглуздість і недоцільність життя, про «світову смерть». Повість спричинила появу низки творів, перейнятих аналогічними настроями («Вольдемар» Ф. Якобі, «Зігверт» Я. Міллера, «Листи Якуба Ортіса» У. Фосколо, друга частина «Дзядів» А. Міцкевича тощо), зокрема в українському письменстві на межі XIX—XX ст. з'явилася збірка «Зів'яле листя» І. Франка, повісті «З теки самовбийці» П. Карманського, «Андрій Лаговський» А. Кримського та ін., позначені В.

Вертика́льна ве́рстка — принцип компонування сторінки, який унеможливлює збіг кліше, лінійок, заголовків на одному рівні, сприяє її компактності та естетизації.

Вертика́льна організа́ція тво́ру — зв'язки між окремими компонентами твору, що представляють його структуру у висхідному міжпозиційному напрямку: слово — творчий процес — нарація, склад — стопа — верс, мотив — джерело — фабула та ін.

«Весе́ла нау́ка» *(прованс. gai saber, gaya sienza)* — самоназва представників куртуазної літератури, передусім тулузьких трубадурів XII—XIV ст., у ліриці яких культивувався канон лицарського ставлення до Дами серця. Любов трактувалася як специфічна наука, а не індивідуальний досвід, спиралася на елітарну традицію суворо регламентованих нормативів гри, дотримання яких забезпечувало присутність поета в універсумі середньовічної моделі світу. Еталони художнього вираження не перешкоджали гнучкості жанрового варіювання. Шляхетні правила любові вважалися правилами лірики, недарма провансальське слово *amor* означало і «поетичне мовлення», а «трубадур» походило від слова *trobar* (винаходити, відкривати). Означення «весела» було не випадковим, бо вказувало на одну з важливих лицарських чеснот, присвячених Амору, тому що «без радості немає пісні» (Гіраут Рікер), «любов премудра при душі веселій» (Пейре Відаль). Радість у любові правила за основу куртуазної культури, а на семантико-аксіологічному рівні передавалась як віднайдення ліричним героєм, лицарем божественної істини на шляхах любові до земної жінки, асоційованої з Мадонною. У Дамі серця вбачали ознаку благодаті Бога, його присутність у досконалому одиничному на тлі світового розмаїття. Пізніше традицію «В. н.» провансальських трубадурів поглибили представники тулузької школи, схильні до містики, ототожнення Донни та Матері Божої. Вони заснували консисторію «В. н.» (1323). Її канцлер Гільом Молінье склав поетику «Закони любові», що використовувалася під час поетичних змагань, названих флоріальними іграми, зразком яких була «Пісня Св. Діві» (1324) одного з їх переможців, Арнаута Відаля. У 1882 також з'явився твір «Весела наука» Ф. Ніцше, зумовлений потребою переоцінки цінностей постренесансної літератури та культури напередодні утвердження модернізму, обґрунтуванням методології мовних ігор. Твір німецького філософа і письменника позначився на ігровому етимологізмі М. Гайдеггера, ігровій концепції Й. Гейзінги, моделі співвідношення сакрального та ігрового начал у Р. Кайюа, трактуванні гри як фундаментального феномену людського буття в Е. Фінка чи рафінованої гри сенсів та із сенсами у Г. Гессе тощо. Термін «В. н.» вживається у постмодернізмі, його запровадив Ж. Дельоз на позначення принципово нелінійного флуктуаційного процесу, підпорядкованого грі випадковостей, що забезпечує відкритий простір для семантичного плюралізму. М. Фуко на підставі аналізу поглядів Ф. Ніцше дійшов висновку, що лише в ігровому режимі можна розбудувати «історію істини», яка стосується не достеменності знань, а передусім осмислення ігор істинного та хибного, завдяки яким буття історично відбувається у досвіді.

«Весе́лий Львів» — театр малих форм, що діяв у Львові (1942—45) під керівництвом З. Тарнавського. В його репертуарі були легкі пісні, танці, водевілі, скетчі.

«Весе́лка» — літературний збірник Андрія Молодчика за редакцією І. Франка (Львів, 1887). У виданні були розділи «Рідна оселя», «Село», «Поле», «Ліс». На його сторінках надрукували віршові та прозові твори Л. Боровиковського, Т. Шевченка, Л. Глібова, П. Чубинського, Марка Вовчка, Нечуя (І. Нечуя-Левицького), Д. Мордовця, переклади М. Гоголя, І. Тургенєва, Софокла, оповідання невідомого автора, народні пісні, загадки, приказки. Існує припущення, що упорядник збірки був містифікацією І. Франка.

«Весе́лка» — виданий за участю І. Франка літературно-фольклорний збірник для народного читання (Львів, 1890). Поряд із статтями про сільське господарство та фольклорними записами П. Чубинського, І. Франка у «В.» друкувалися повністю або у скороченому вигляді твори Л. Боровиковського, Марка Вовчка, М. Гоголя, Б. Грінченка, І. Тургенєва та ін.

«Весе́лка» — літературно-мистецький часопис інтернованих вояків армії УНР у Каліші (Польща), який виходив у 1922—23. Авторський колектив утворювали Є. Маланюк, Ю. Дараган, М. Селегій, М. Загривний, С. Довгань, Ф. Крушинський, А. Листопад та ін., об'єднані ідеєю, яку означив Є. Маланюк: «озброєні мілітарно, ми вхопилися за ту духову зброю, яка під час фізичної боротьби спочивала у піхвах — національне мистецтво». На сторінках журналу спалахнула полеміка Є. Маланюка з Д. Донцовим, що засвідчила відмінність їхніх поглядів на письменство за спільних ідеологічних настанов. На основі місячника виникло однойменне літературне угруповання, що нараховувало до 20 осіб.

«Весе́лка» — видавництво літератури для дітей, засноване у Києві (1934) як Дитвидав УРСР. Під час Другої світової війни припинило свою діяльність, відновлену в 1956 на базі редакції літератури для дітей видавництва «Молодь», а в 1964 отримало сучасну назву. У різні роки директорами видавництва були Неоніла Завальницька, Д. Ткач, М. Якубенко, В. Костюченко, нині — Я. Гоян. Обов'язки головного редактора виконував В. Бичко, тепер — Ірина Бойко. У «В.» друкували народні казки, твори класиків української літератури (Т. Шевченко, Марко Вовчок, Олена Пчілка, Б. Грінченко, І. Франко, Леся Українка, В. Винниченко, С. Васильченко, В. Стефаник та ін.), а також доробок письменників, які писали для молодших читачів (Наталя Забіла, Марія Пригара, Оксана Іваненко, В. Кава, Д. Білоус, В. Костюченко, В. Малик, В. Близнець, Б. Чайковський, В. Симоненко, Гр. Тютюнник, Вал. Шевчук, М. Вінграновський, Ліна Костенко, В. Довжик та ін.), видали двотомну антологію художньої літератури для дітей (1960), систематично публікували твори серії «Шкільна бібліотека», «Пригоди. Фантастика», «Казки народів світу», «Міфи народів світу», «Лауреати Міжнародної премії імені Г.-К. Андерсена», «Нашого цвіту — по всьому світу», «Родинне коло», «Перша книжка генія» тощо. Вагоме місце серед книжкової продукції для молодших читачів посідають «Слово о полку Ігоревім», «Українські думи», «Українські билини» (упорядкування та коментарі Вал. Шевчука), «Історія русів» (переклад із давньоукраїнської мови І. Драча, коментарі Я. та І. Дзир), Повість минулих літ (переклад з києворуської мови В. Близнеця), «Буквар» Т. Шевченка, «Благослови, мати!» (колискові пісні, забавлянки, веснянки, колядки й щедрівки та ін.).

«Весе́лка» — щомісячний ілюстрований журнал для дітей, що виходив з 1954 у Нью-Джерсі (США) як додаток до газети «Свобода». Його редакційну колегію утворювали представники Об'єднання працівників дитячої літератури.

«Весе́лочка» — всеукраїнський журнал для дітей, заснований у 2002 Державним комітетом інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України та видавництвом «Веселка». Обов'язки головного редактора виконує Я. Гоян. Крім пізнавальних матеріалів («З "Козацької енциклопедії" Олени Апанович» та ін.), у ньому часто друкують статті про письменників, зокрема про Т. Шевченка, казки («Запорожці» І. Нечуя-Левицького, «Чарівниця Добрада» Зірки Мамай, «Кеті» Анелізи Марі Франк), оповідання («Шматок пирога» І. Багмута, «Бушля» Гр. Тютюнника), вірші С. Воробкевича, А. Малишка, Д. Білоуса, Тамари Коломієць, Б. Олійника, В. Скомаровського, О. Головка, А. Кичинського та ін., перші проби пера молодих авторів. Молодший читач має змогу ознайомитися з новими виданнями, про які розповідається на сторінках журналу.

Весі́льні пісні́ — різновид традиційних родинно-обрядових українських народних пісень. Ліричні В. п. супроводжують специфічні магічні дії (заручини, плетення вінка, убирання вільця (гільця), випікання короваю, розплітання коси та покривання нареченої, її викуп, весільний поїзд, «цигани» тощо), які набувають драматично-сценічного характеру з відповідним розподілом ролей (старости, свахи, бояри, дружки та ін.), травестіями, що розгортаються довкола двох центральних постатей — нареченої та нареченого. Тільки правильно виконані обряди давали право на подружнє життя. Так, у гуцулів їх зафіксовано 22. Здавен більшість шлюбів відбувалася у пору весняного рівнодення, літнього сонцестояння, а весілля справляли восени. Наречені знайомилися заздалегідь. Задля цього створювалися парубоцькі та дівочі товариства з отаманом та отаманкою, які влаштовували вечірні збори влітку на колодках, восени та взимку організовували вечорниці або досвітки. Пару обирали довільно. Весілля мало традиційний сценарій. Сватання завершувалося заручинами, потім відбувався обряд вінчання, і нарешті грали весілля. Серед В. п., які виконували переважно жінки, вирізнювали тлумачні, що роз'яснювали окремі дії весільної драми і пов'язані з ними переживання батьків, молодої та ін., величання молодих та гостей, замовляння, ворожіння, звертання до Бога, святих та космічних сил, голосіння, глузливі, жартівливі та сороміцькі пісні. Весілля, передусім коровайні пісні (*«Ми на коровай ідемо, / На коровай муку несемо, / Ще й рожові квіти, / Щоб любились діти»*), супроводжується жіночим хором, або хором перейнятих сумним настроєм дівчат на дівич-вечорі. Застосовується також діалогічна пісенна форма, коли передбачають нелегку майбутню долю молодої у новій родині, «в чужій стороні» (розмова матері з дочкою або свекрухи з невісткою). Поряд з ними можуть лунати позаобрядові пісні народного чи літературного походження. В. п. здебільшого строфічні (дворядкові, чотирирядкові, іноді — багаторядкові строфи-тиради), в основі мають як врегульований, так і неврегульований вірш від трьох до дванадцяти рядків із застосуванням семи-, одинадцяти-, тринадцятискладників без сталої цезури (таку силабічну структуру називають ладнанням), зі своєрідним інтонаційно-наспівним колоритом, речитативними та імпровізаційними формулами. За ритмічною організацією В. п. близькі до обжинкових пісень та колядок. В. п. властива яскрава образність (наречену вподібнюють до княгині, зорі, вишеньки, ластівки, а нареченого — до князя, місяця, сокола та ін.). В. п. згадували у своїх нотатках Г. П. Боплан («Опис України», 1650), Г. Калиновський («Опис весільних українських простонародних обрядів [...]», 1777), З. Доленга-Ходаковський («Проект наукової подорожі по Росії для пояснення давньої історії», 1820), однак послідовне їх збирання та вивчення почалося в 30-ті XIX ст. (студії Л. Голембійовського, В. Залеського, Ж. І. Паулі, П. Лукашевича). Тексти В. п. містилися у збірниках «Руське весілля» (1835) Й. Лозинського, «Народні південноруські пісні» (1854)

А. Метлинського, четвертому томі «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (1877) П. Чубинського. Цікаві спостереження над В. п. здійснив Х. Вовк у «Студіях з української антропології та етнографії» (К., 1995). Близько чотирьох тисяч В. п. (понад 3000 — з нотами) опубліковано у виданнях «Весілля» (Кн. 1—2, 1970) та «Весільні пісні» (Кн. 1—2, 1982). В. п. вплинули на творчість письменників: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Великий шум» І. Франка, «Земля» Ольги Кобилянської, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Старший боярин» Т. Осьмачки, «Ost» («Морозів хутір») У. Самчука та ін.

«Весна́» — літературно-художній альманах (Львів, 1852) оригінальних та перекладних творів, підписаних здебільшого криптонімами, надрукованих штучним «язичієм». Відкривався програмовою статею «Погляд на словесну жизнь нашу» О. Духновича, в якій заторкувалися проблеми занепаду та необхідного відродження Галичини. Її лейтмотив був суголосним із віршами «До Русалки Дністрової» Ф. Б., «Ридание русинки», «Гадко моя» Ф. Сокири та ін. У «В.» містився також «Плач руськой матери на побоїще под Берестечком 1651» з коментарем про події збройного повстання за доби Хмельниччини.

Весня́нки — різновид календарно-обрядових пісень, виконуваних від першого березня (виглядання), яке раніше називали Новим літом, до Зелених свят переважно дівчатами, які закликали весну («Ой, весна-красна, що нам принесла?» тощо). Вознесіння — останній день, коли виконуються В., і перший день русальних пісень. Найбільше В. співалося на Великий піст, коли дівчата, яким щойно виповнилося шістнадцять літ, поспішали повідомити богів, перед-усім Ладу, про готовність до подружнього життя. Виконання пісень набувало вигляду магічного дійства, тому, наприклад, на Поліссі їх не співали на Благовіщення, бо це могло погано вплинути на майбутній врожай. Давніші В. виконувалися хором, до них долучалися ігри; слово, мелодія, танок, міміка, драматична дія у В. утворюють цілісну структуру («Перепілка», «Король», «Просо» та ін.). У деяких їх формах наявний лише хоровод зі співом («Ключ», «Кривий танець», «Воротар», «Жук» та ін.). Особливою поетичністю позначений текст «Зеленого Шума»: «[...] *ішли дівчата Шума заплітати, / Ой, дівки, парубки, Шума заплітати. / А у нашого Шума — зеленая шуба, / Ой, дівки, парубки, Шума заплітати»*. Часто використовується антифонний спів, як-от у пісні «А ми просо сіяли...». Джерелом В. є міфічне світосприймання, магічне, пізніше втрачене, закликання птахів, що повертаються з ирію, де відпочивають душі прабатьків, а також мотиви вшанування померлих. Тема відродження світу доповнюється ритуальними піснями хліборобського циклу, позначеними національним колоритом (орання, сіяння тощо), іноді з еротичними настроями, що передбачають майбутнє весілля. С. Килимник окреслив філософічний, символічно-міфологічний, магічно-вегетаційний, причетний до родово-господарського ладу, алегорично-магічний, хвальний, еротичний різновиди В. До творів цього жанру належить і «Подоляночка», що має різні варіанти на теренах етнографічної України:

Де ти була, мала дівочка?
Де ти була, Подоляночка,
Де ти була, мала дівочка?
На землі клякала,
Личка не мувала,
Бо води не мала.
Ой стань, ой стань, Подоляночко,
Умий личко, яко сердечко,
Візьмися за боки,
Заграй свої скоки,
Підскоч до раю
Возьми дівча скраю [...].

Яскраву вітальну спрямованість В. урізноманітнювали гумористично-глузливі та сатиричні змагання, в яких беруть участь і парубки. Для поетичної «палітри» цього жанру характерне розмаїття ритмічних форм, використання семи-, восьми-, дванадцятискладників, інколи з подвійною цезурою. Жанр В. привертав увагу композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, В. Верховинця, Л. Ревуцького, М. Вериківського, П. Козицького та ін. На Галичині В. мають відмінні за календарними вимогами особливості виконання (лише на Великдень), вужчі за значенням, архаїчніші модифікації — гаївки, гагілки, гаїлки, ягівки, магілки, гагалівки, рогульки, лаголойки, «галя» та ін. Використовувалися також описові назви, похідні від обрядових пісень та хороводів: «весну співати», «танка водити», «володаря водити», «кривого танцю водити», «гагулки гуляти». Художня досконалість цього ритуального пісенного різновиду позначилася на поетичній творчості М. Шашкевича («Веснівка»), І. Франка (цикл «Веснянки»), А. Малишка («Веснянка») та ін. Поняттям «В.», як і «зимнянки» чи «осінянки», називали також міфічних істот. Жанр веснянок досліджували М. Максимович («Дні та місяці українського селянина», 1877), А. Свидницький («Великдень у подолян», 1958), К. Сосенко («Про містику гаїлок», 1922), С. Килимник («Український рік у народних звичаях в історичному освітленні», 1994), О. Воропай («Звичаї нашого народу», 1991), В. Скуратівський («Місяцелік: Український народний календар», 1993), Р. Кирчів («Із фольклорних районів України: Нариси і статті», 2002) та ін.

Весобру́ннська моли́тва — найраніша пам'ятка давньонімецького письменства, знайдена у бібліотеці Весобруннського монастиря. Рукопис зберігся як редакція початку IX ст., переробка з оригіналу VIII ст. нижньонімецькою мовою. Молитва складається з дев'яти алітераційних віршів та початку вірша про світотворення. У тексті помітний вплив язичництва, поєднаного з християнською основою. Прозова частина не має літературної цінності.

Ве́стерн *(англ. western: західний)* — різновид авантюрного роману, гострофабульного фільму, жанр американської літератури і кінематографу, пов'язаний із романтизуванням колонізації «дикого» Заходу другої половини XIX ст. (війни з волелюбними автохтонами-індіанцями, будівництво залізниць, «золота лихоманка» тощо). Основний мотив драматичних колізій — змагання сил добра і зла. Головні персонажі (ковбой, шериф, індіанець-борець та ін.) наділялися рисами пасіонарності, були носіями шля-

хетності, відваги, мудрості, великої волі до життя, вирізнялися на тлі сірого, користолюбного плебсу, авантюристів або деперсоналізованих, зманіжених завсідників салону, їм іноді допомагали другорядні герої — смілива дівчина чи вірний товариш. Стрімкі сюжетні лінії були насичені інтригами, супроводжувалися стріляниною, бійками, кінними переслідуваннями, відбувалися на тлі розкішних краєвидів — розлогих прерій, скелястих урвищ, одвічних лісів тощо. Першим зразком В. став роман «Віргінець» (1902) О. Вістера про ковбоїв штату Вайомінг 1870—80. Деякі автори друкувалися під псевдонімами. Окремим прозаїкам належить велика кількість творів: М. Бренд написав їх понад сто, З. Грей — до 60. У 1952 була сформована асоціація «Автори вестернів Америки». Найвідоміші фільми жанру В. — «Місто безправ'я» Дж. Форда, «Чоловік-убивця» Ліберти Валенси тощо.

«Ве́стник Евро́пы» — назва журналів, які виходили в Російській імперії XIX ст. у Москві (1802—30) двічі на тиждень (заснований М. Карамзіним, за його ж та П. Сумарокова, Р. Ізмайлова, В. Жуковського, М. Каченовського редакціями), а також у Петербурзі (1866—1918) за редакцією М. Стасюлевича, М. Ковалевського, К. Арсеньєва, Д. Овсянико-Куликовського. У першому часописі, де друкувалися твори В. Жуковського, Г. Державіна, К. Батюшкова, П. В'яземського, М. Гнєдича, де дебютував О. Пушкін (1814), з'являлися і публікації українських письменників: «Письмо к Лужницкому старцу» та «Малороссийские анекдоты» Г. Квітки-Основ'яненка, «Маруся», «Відьма», «Фарис» Л. Боровиковського, «Твардовський», «До Пархома» П. Гулака-Артемовського, переклади О. Шпигоцького з «Кримських сонетів» А. Міцкевича (поетичні тексти представлено українською мовою, але в російській транскрипції). Петербурзький журнал спочатку обмежувався розглядом науково-історичних проблем, пізніше містив літературні матеріали, орієнтувався передусім на реалістичний дискурс, репрезентуючи доробок І. Тургенєва, І. Гончарова, М. Салтикова-Щедріна, М. Лєскова, К. Станюковича, О. Фета, Вл. Соловйова, І. Буніна та ін. Інколи на його сторінках могли бути надруковані твори українських письменників — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Марка Вовчка, М. Коцюбинського, зокрема оповідання «До світла» І. Франка у перекладі Людмили Драгоманової з передмовою М. Драгоманова, нарис «Серед степів» Панаса Мирного, перша повість Зінаїди Тулуб «На роздоріжжі». Поряд зі статтями природодослідників (К. Тімірязєв, І. Сєченов та ін.) на сторінках журналу були вміщені праці літературознавців — П. Анненкова, О. Веселовського, Д. Овсянико-Куликовського та ін., а також М. Костомарова, М. Драгоманова, М. Фабриканта, у яких розкривалися умови літературного та культурного життя в Україні. У «В. Е.» можна було знайти студії з історії українського письменства О. Пипіна («Нарис історії української літератури»), його рецензії на аналогічну працю М. Петрова, на «Нариси літературної історії малоруського наріччя у XVII—XVIII ст.» П. Житецького, на видання «Кобзаря» Т. Шевченка, на книгу «Життя і творчість Т. Шевченка» М. Чалого, на розвідку «Т. Г. Шевченко в новітніх виданнях його творів» П. Житецького.

«Ве́стник Ю́го-За́падной и За́падной России» — історико-літературний щомісячник 1862—71; до 1864 його видавали у Києві, з 1865 — у Вільно під назвою «Вестник Западной России». Для нього була характерна великодержавницька спрямованість, критика видань творів Т. Шевченка і невизнання української мови. Публікація полемічних віршів початку XVII ст., послань Івана Вишенського, повчально-ораторської прози Іоаникія Галятовського, матеріалів з історії братств відбувалася тому, що ці твори мали антикатолицький пафос, полемізували з рішенням Берестейської унії 1596. У журналі друкувалися також етнографічні студії, історичні романи, фрагменти зарубіжної мемуаристики (за умови їх відповідності ідеологемам видання).

«Вечерни́ці» («Літера́цьке письмо́ для заба́ви і нау́ки») — перший тижневик галицько-буковинських народовців (лютий 1862 — червень 63; всього вийшло 16 чисел), редактором якого був Ф. Заревич, потім — В. Шашкевич. Газета боронила ідею єдності Західної та Східної України, підтримувала практику літератури на живомовній основі, протистояла москвофільству, польському шовінізму, поєднувала ідею культурницького опору із соціальною проблематикою. На сторінках «В.» з'явилося п'ятнадцять поетичних творів Т. Шевченка, статті про нього П. Куліша («Чого стоїть Шевченко яко поет народний»), О. Лазаревського («Дитинний вік Шевченка»), Л. Жемчужнікова («Згадка про Шевченка, єго смерть і похорони»; стаття передрукована з петербурзького журналу «Основа»), а також публікації «Слівце правди» Д. Танячкевича і «Ми і вони» К. Климковича, які захищали постать Т. Шевченка від нетолерантних закидів польських шовіністів. Читач «В.» мав нагоду ознайомитися з доробком П. Куліша, Марка Вовчка, М. Костомарова, О. Стороженка, Л. Глібова, О. Конисського, С. Носа, Ю. Федьковича, Ф. Заревича (Ю. Ворона), В. Шашкевича, В. Бернатовича та ін. У «В.» була також наведена складена В. Шашкевичем та К. Климковичем програма «Збирання забитків усної словесності», на сторінках видання представлена бібліографія та ін. Редакція тижневика припинила своє видання через брак коштів, оголосивши про майбутній вихід свого спадкоємця — «Мети».

Ве́чір — захід, який має літературний сценарій, присвячений певній особі, даті, події тощо, може бути драматично-літературним, моноспектаклем та ін.

Вечі́рній ви́пуск — вихід газети з найсвіжішою інформацією та її доставка передплатникам у другій половині дня (наприклад, «Вечірній Київ», де М. Рильський друкував свої «Вечірні розмови»).

«Вечі́рня годи́на» — місячник Українського видавництва (Краків, 1942—44), що укладав серію художніх творів. Спочатку обов'язки літературного редактора виконував С. Гординський, потім — В. Чапленко.

Вечорни́ці — форма дозвілля у XIX ст. та першій половині XX ст. сільської української молоді. На В. хлопці залицялися до дівчат, розповідали різні небилиці, гуртом співали, танцювали. В. проводилися в оселі вечорницької паніматки, самотньої вдови. До них дівоче товариство на чолі з отаманкою готувалося заздалегідь, збирали відповідні складки, яких було вісім: на Кузьми-Дем'яна (Кузьминки), на Пилипа, на Різво, під Масницю на Всеїдному тижні, на Масниці, на Великдень, на Вшестя, на Зелені Свята; кожного

разу В. тривали до третіх півнів. Припинялися під час Великого посту. Вечір на Андрія називався Великими В., або Калитою. Часто обряд В. вводився як сюжетний елемент до літературних творів («Назар Стодоля» Т. Шевченка та ін.) або формував окремий твір («Вечорниці» П. Ніщинського).

«Вечорни́ці» — збірник гумористичних оповідань, байок, гуморесок та віршів, виданий у Харкові в 1907. Містив твори Г. Квітки-Основ'яненка («Підбрехач»), П. Куліша («Сіра кобила»), О. Стороженка («Вуси»), байки Л. Глібова, співомовки С. Руданського та ін. У другому виданні «В.» (1912) було надруковано як додаток «Лист турецького султана запорозьким козакам» та «Відповідь запорозьких козаків турецькому султанові», оповідання «Без титулу» А. Чехова.

Взаємовплúв — див.: **Акультура́ція.**

«Ви́бір деклама́цій для ру́ських селя́н і міща́н» — поетична антологія популяризаторського характеру, видана товариством «Просвіта» (Львів, 1902) за впорядкуванням І. Франка — автора вступної статті із поясненням функції поезії та способів її рецепції. Читачеві були представлені твори Т. Шевченка, І. Франка, Б. Грінченка, К. Устияновича, Ю. Федьковича, М. Старицького, М. Кононенка та ін.

Ви́бірка — цілеспрямовано визначена певна сукупність об'єктів дослідження. Це поняття соціології використовується в літературознавстві для кількісного аналізу художнього явища. В. відрізняється від загального об'єкта наукового дослідження, що охоплює всі відомі варіанти та редакції твору, наприклад текстів українських народних дум. Тісно пов'язана з ним, В. сконцентровує аналітичну свідомість на обмеженій, незначній кількості компонентів пошукового матеріалу, застосовуючи лише частотні принципи: ефект «снігового клубка», за якого накопичений обсяг фактів (обов'язково понад 50%) дає змогу робити якісні висновки. Виявляється особливо продуктивною за відсутності необхідних бібліографічних джерел, текстологічних даних, задокументованих свідчень, каталогів. В. сприяє висвітленню маловідомих сторінок творчої лабораторії певного письменника, стильової тенденції, літературного напряму чи періоду.

«Ви́брані тво́ри украї́нських письме́нників» — популяризаторська серія літературно-критичних та художніх збірок, виданих А. Крушельницьким (Коломия, 1910—12) накладом «Філії учительської громади», забезпечених коментарями І. Франка та А. Крушельницького. У серії були подані віршові та невеликі прозові твори І. Франка, В. Стефаника, Л. Мартовича, Марка Черемшини, літературознавчі розвідки А. Крушельницького, М. Драгоманова, польські, чеські та «церковнослов'янські» казки.

Ви́ворітне кліше́ — штрихове кліше, яке відтворює зображення у зворотному негативному плані.

Ви́ворітний заголо́вок — використовуваний у періодичних і книжкових виданнях клішований заголовок у вигляді білого напису на чорному тлі.

Ви́гадка худо́жня, або **Ви́мисел,** — важливий аспект літературної творчості, необхідна її умова, пов'язана зі специфікою креативного уявлення та фантазійного мислення, не скутого обов'язковими нормативами поетик, спрямована на формування неперебутніх мистецьких феноменів, які засвідчують, за спостереженнями Арістотеля, «не те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче». Особливо поширена В. х. у фольклорі, передусім у казках, небилицях, що цим відрізняються від міфу, є показником рівня таланту, геніальності митця, а отже, цінності його твору. На наявність В. х. звертали увагу ще давні греки, вона була притаманна житіям, сагам, рицарським романам, бестіаріям тощо, хоч середньовічні автори уникали її. Великого значення В. х. надавали романтики — апологети свободи творчості на противагу обмеженням канонізованого неокласицистами арістотелівського мімезису, модерністи — порівняно з реалістами. У деяких літературних жанрах, насамперед в утопіях, антиутопіях, науковій фантастиці та фентезі, вона є підґрунтям вірогідних сюжетотворень. Поза В. х., поєднаною з документальними фактами, не існують історичний роман, повість, оповідання, драма, поема, в яких художня інтерпретація певного письменника часто залежить від особливостей його національного світобачення, ідеологічних матриць, особистих уподобань та смаків. З огляду на це несхожими видаються, наприклад, постаті Яреми Вишневецького у романах «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича та «Князь Єремія Вишневецький» І. Нечуя-Левицького. На думку Б. Мельничука («Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі», 1996), В. х. відрізняється від домислу, в якому до реальних подій додають уявні.

Вигляда́ння — головний момент зустрічі весни, народне свято Обертіння (9 березня), коли чоловік до жінки обертається, а з півдня повертаються птахи, яких зустрічали як провісників весни, виходячи вдосвіта на пагорби:

Прийди, весно, прийди,
Прийди, прийди, красна,
Принеси нам збіжа,
Принеси нам красок (квітів).

Запитують і про її дари:

Ой, весна-красна, що нам винесла?
Ой, винесла тепло і добреє літечко!
Малим діточкам побіганнячко,
Старим бабонькам посіданнячко,
Красним дівонькам на співаннячко,
А господарям на роботячко.

Закликають весну зазвичай жінки, дівчата і діти на Сорок Святих, іноді — на Теплого Олекси, навіть на Благовіщення.

Ви́гук, або **Ексклама́ція,** — службова частина мови, яка відтворює почуття, волевиявлення мовця, часто його безпосередню рефлексію чи афективний стан, не називаючи їх. Із В. межують звуконаслідувальні слова (*му-у-у!, ш-ш-ш, ляп!*). За семантикою В. розмежовують на емоційні (*о, ах*), спонукальні (*агов, нумо, геть*), етикетні (*будь здоров!, прошу!*), вокативні (*киш, гаття, тю-тю*), фразеологічні (*от тобі й на*); за складом і походженням — на первинні, непохідні (*ой, ого, а*) та вторинні, похідні (*леле, матінко, жах*). Виконують функції нечленованих речень (Остап Вишня: *«Гей! Цоб! Цабе! Н-но-о! На ярмарок!»*), присудка з емоційно-експресивним відтінком (Лариса Письменна: *«Карасі! в ставку — о!»*), інколи є членами речення (Т. Шевченко: *«Заридала Катерина / Та бух йому в ноги»;* Леся Українка: *«Не співа на добраніч пташина»*), входять у вокативні конструкції при переході до підсилювальних часток: *«Ой горе, горе тій*

чайці-небозі» (І. Мазепа). В. досліджували Р. Смаль-Стоцький («Примітивний словотвір», 1929), Людмила Мацько («Інтер'єктиви в українській мові», 1981).

Вид — підрозділ, що підпорядкований загальному розділу (роду), посідає проміжну ланку між ним та одиничними предметами, явищами; характеризується відносним ступенем абстрагування. Належність до В. часто визначається залежно від мовного контексту. Так, Цицерон розглядав людину як В., середній між тваринним і людським світами, і водночас як рід у значенні «римлянин». Давні греки намагалися виокремлювати метафізичний та онтологічний аспекти тлумачення В. Він, на думку Арістотеля («Поетика»), протистояв роду (ейдосу, ідеї) як достеменній сутності, виявляв особливість, яка робить річ такою, якою вона є. У літературознавстві В. називають форму роду, для якої характерні відносно стійкі, повторювані в літературному процесі структури, способи побудови образів. Поняття «В.» як проміжне утворення між родом і жанрами застосовується у російському літературознавстві, а під його впливом — і в українському, білоруському, болгарському. Натомість у західноєвропейській науці про письменство на позначення В. вживається термін «жанр». Вважається, що, незважаючи на семантичний збіг понять, В. відмінний від жанру вищим ступенем узагальнення, зумовленим як практикою письменства, так і потребами критичної рецепції, вказує на специфіку художнього мислення, якому властиві внутрішні зміни при сталості напрацьованих канонів, залежний від контекстуальних та інтертекстуальних чинників. В українському літературознавстві виокремлюють такі В. літератури: в епосі — епопею, роман, повість, оповідання, новелу, нарис, ескіз, етюд тощо, в ліриці — пісню, романс, елегію, оду, сонет та ін., у драмі — трагедію, комедію, власне драму, мелодраму, водевіль тощо. Сукупність структурно-композиційних, змістово-типологічних ознак В. залежить від епохи: в добу класицизму були поширені внутрішньо стабільні форми (ода, трагедія чи героїчна поема), сентименталізму — епістолярна проза, щоденники, подорожні нотатки, суб'єктивізація описів, за періоду романтизму домінувала лірика, а в добу реалізму — соціально заангажована проза. У річищі романтизму чи модернізму відбувалася жанрова дифузія (ліроепос, лірична драма, вірші у прозі), що порушувала нормативи В. та усталеність його позиції між родом і жанром. У сучасному літературознавстві питання про В. вважається дискусійним, а в естетиці постмодернізму — позбавленим сенсу.

Видаве́ць — наділена юридичними повноваженнями установа чи приватна особа, що організовує видавничу справу, випускає поліграфічну продукцію, безпосередньо укладає видавничі (авторські) договори, стежить за їх дотриманням.

Видавни́цтво — підприємство (державне, громадське, кооперативне, приватне, комерційне), яке здійснює підготовку, випуск і розповсюдження (видань) книг, газет, нот, плакатів та ін. різновидів друкованої продукції, є виробничою ланкою видавничої справи. Діяльність В. регулюють закони «Про підприємство» (1991), «Про підприємства в Україні» (1991), «Про авторське право і суміжні права» (1993), «Про видавничу справу» (1997) та ін. За особливостями продукції В. розгалужуються на книжкові, газетні, журнальні, образотворчі, рекламні, змішані; за профільними ознаками — на універсальні й типізовані. Появі В. передувало тиражування рукописної книги, технології якого вироблялися у зв'язку із запровадженням друкарського верстата. Так, львів'янин Степан Дропан у 1460 подарував василіанському монастирю Св. Онуфрія друкарню, що невдовзі перейшла у власність львівського Ставропігійського братства. Традицію друкарень розвинули Сацько Сенькович, Сенько Корунка, білорус Франциск Скорина, видавці містечка Заблудова, які в 1569 опублікували «Учительне євангеліє». Вагомий внесок у закріплення такої практики зробив Іван Федорович (Федоров), який, за спостереженням польського дослідника Є. Бантке, «не зложив, а обновив тут (у Львові — Ю. К.) друкарню руську р. 1573». Видавничі осередки поставали при братствах, заохочуваних князем Костянтином Острозьким у 80-ті XVI ст. (львівське Ставропігійське братство з 1586). Їх появі сприяли Балабанів гурток, заходи М. Сльозки у Львові, ієрархи Києво-Печерської лаври (з 1617), С. Соболь у Києві, архієпископ Лазар Баранович у Чернігові (з 1671), Унівський монастир (1660—1770). Непоправної шкоди В. в Україні завдала русифікаторська політика починаючи з указу Петра І (1720) та конфіскації українських друкарень у Чернігові і Новгород-Сіверському, які були вивезені до Москви. Низка аналогічних заборон російського уряду призвела до поширення в Україні XVIII ст. рукописної книги, тому професіоналізація В. відбувалася в Росії. Лише у XIX ст. завдяки зусиллям української творчої інтелігенції та прихильних до неї меценатів були опубліковані твори І. Котляревського (1798, Петербург), П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, А. Метлинського, що з'явилися переважно у Харкові, як і низка альманахів та журналів. Після вимушеної перерви внаслідок розгрому Кирило-Мефодіївського братства справа українського В. налагоджується у Петербурзі з ініціативи П. Куліша, причетного до тиражування серії книжок «Сільська бібліотека». Розвиток В., який вільно відбувався на початку 60-х XIX ст., був обірваний Валуєвським циркуляром (1863) та Емським указом (1876). Українські В. перемістилися за кордон, передусім у Відень і Женеву (з 1870). На теренах Галичини після спорадичних спроб М. Лучкая, О. Левицького, «Руської трійці» заснувати свої В. з 1848 за демократичних тенденцій в Австро-Угорській імперії почала діяти «Галицько-Руська матиця». Значний внесок у налагодження українського книгодрукування зробила з 1877 народовська «Просвіта», що протистояла спонсорованому з Росії москвофільському В. «Общества ім. Качковского» (з 1874). Галицький читач мав змогу здобувати інформацію з альманахів та періодики, в яких часто публікувалися літературні твори, а також із серії видань бібліотечного типу (на Буко́вині товариство «Руська бесіда» випускало «Бібліотеку для молодіжі»). Найслабшими виявилися В. «Пряшевское литературное заведение» (1850) О. Духновича та «Общество Св. Василія Великого» (1864—1902), розбудовуване на антинаціональних москвофільських засадах. Повною мірою професійну діяльність розгорнули В. Наукового товариства ім. Т. Шевченка, бібліотеки Ossolineum та Української видавничої спілки (з 1898), яким керували М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк, «Українська накладня» (Коломия) Я. Оренштайна. Поволі, до-

лаючи перешкоди російської цензури, відновлювалося книгодрукування на Наддніпрянщині. Зокрема, на Чернігівщині за ініціативою Б. Грінченка накладом І. Череватенка впродовж 1894—1902 з'явилося до 50 книг для народу. З 1896 у Києві почало роботу В. «Вік» (С. Єфремов, О. Лотоцький, В. Доманицький та ін.), яке надрукувало до 1914 понад 140 книг (560 000 примірників). Видавничу діяльність провадили журнал «Киевская старина», петербурзьке «Благодійне товариство видання загальнокорисних і дешевих книг» тощо. З 1905 осередком книгодрукування став Київ, зокрема такі В., як «Час», «Криниця», «Ранок», «Дзвін», «Лан» та ін., у Катеринославі функціонувало «Українське В.», у Кам'янці-Подільському — «Дністер». Під час Першої світової війни, коли українська книга знову зазнала утисків, видавнича справа не згасала завдяки Союзу визволення України та В. ім. М. Залізняка у Відні. У період визвольних змагань 1917—21 розгорнули діяльність громадські та кооперативні підприємства «Час», «Вік», «Дзвін», «Криниця», Український кооперативний видавничий союз, Всеукраїнське видавниче товариство вчителів, «Дніпросоюз», «Сяйво», «Рух» (Харків), Українське В. Є. Вирового (Катеринослав) та ін. Після проголошення Радянського Союзу книговидавнича справа в Україні існувала за інерцією, поступово переходячи під контроль Наркомосу УРСР. У 1919 було створено Всеукраїнське В. (Всевидав), реорганізоване у Державне В. України (1922—30), а пізніше (1930—34) у Державне видавниче об'єднання України (ДВОУ), поряд з яким у період «розстріляного відродження» працювали ліквідовані згодом «Книгоспілка», «Волошки», «Рух», «Сяйво», «Гарт», «Грунт». Натомість у 30-ті XX ст. були відомі «Література і мистецтво» («Художня література» у 1934—35, згодом — Держлітвидав України, перейменований на «Дніпро»), «Молодий більшовик», пізніше названий «Молодь», В. «Радянська література», організоване при оргкомітеті СРПУ в 1933 (з 1939 — «Радянський письменник»). Книги для наймолодшого читача випускала «Веселка». У 1920—39 на українських землях, окупованих Польщею, працювали приватні видавничі підприємства І. Тиктора, М. Таранька, М. Матчака, Р. Паладійчука та ін., а також організації на зразок «Червоної калини», «Рідної школи», на Буковині — Видавнича спілка Ю. Глинки, на Закарпатті — «Просвіта», у Варшаві — «Наша культура», «Варяг», на теренах Чехо-Словаччини — В. Королева, М. Омельченка, С. Росохи, в Берліні — «Українське слово», у Берліні—Лейпцигу — «Українська накладня» Я. Оренштайна. Під час Другої світової війни, на тлі тотальної руїни, активними були «Українське В.» (Краків — Львів), «Пробоєм» та Ю. Тищенка, а також В. Українського національного об'єднання і «Голос» (Німеччина). У 1945—50 спостерігалося нетривале пожвавлення у діяльності В. МУРу, І. Тиктора, О. Моха (Торонто), М. Денисюка (Аргентина), а з кінця 50-х XX ст. — «Слова», «Нових поезій» (Нью-Йорк). У той же час на Наддніпрянщині книги тиражувалися Державним В. художньої літератури, «Радянським письменником», «Молоддю», «Мистецтвом», В. АН УРСР (з 1964 — «Наукова думка»), відновленою в 1956 «Веселкою», а також пізніше створеними обласними В. («Каменяр», «Карпати», «Маяк», «Донбас», «Прапор», «Промінь», «Таврія» та ін.), підпорядкованими Головвидаву Міністерства культури УРСР, яке залежало від Головного управління в справах поліграфічної промисловості, В. і торгівлі при Раді міністрів СРСР. На кінець 1999 в Україні функціонувало понад вісімсот В. Нині в Україні, крім В. «Дніпро», «Каменяр», «Український письменник», «Наукова думка» НАН України, «Карпати», «Освіта», діють такі видавничі центри, як «Академія» (Київ), «Просвіта» (Київ), «Ладо» (Алчевськ), видавничий дім «Всесвіт» (Київ) та В. національного університету «Львівська політехніка», «Астролябія» (Львів), BOOKS (Харків), «Фоліо» (Харків), В. Олени Теліги (Київ), В. Соломії Павличко «Основи» (Київ), «Старого Лева» (Львів), «Буква» (Біла Церква), «Гелікон» (Київ), «Грамота» (Київ), «Джура» (Тернопіль), «Зелений пес» (Київ), «Казка» (Київ), «Кальварія» (Львів), «Київська правда» (Київ), «Колорит» (Харків), «Край» (Київ), «Криниця» (Київ), «Критика» (Київ), «Ліга-прес» (Львів), «Літопис» (Львів), «Мандрівець» (Тернопіль), «Махаон» (Київ), «Мистецька лінія» (Ужгород), «Навчальна книга — Богдан» (Київ), «Національний книжковий проект» (Київ), «Наш час» (Київ), «Нора-друк» (Київ), «Олді-плюс» (Херсон), «Оріяни» (Київ), «Панорама» (Львів), «Перун» (Ірпінь), «Піраміда» (Львів), «Пульсари» (Київ), «Ранок» (Харків), «Родовід» (Київ), «Софія» (Київ), «Ярославів вал» (Київ). Відомі такі видавничі фірми, як «А.С.К.» (Київ), «Тріада плюс» (Львів), «Українські технології» (Львів), «Фада ЛТД» (Київ), «Червона калина» (Львів), «Школа» (Харків), «Юніверс» (Київ), «Яніна» (Біла Церква) тощо. В. «Коронація слова» (Київ), «Граносхлов» (Київ), «Смолоскип» (Київ) друкують книги на конкурсній основі. ЛДЛ (Київ) спеціалізується на виданні хрестоматій. В. «Новий друк» (Київ) використовує у виробництві комплексну лінію із виготовлення книг у твердій палітурці, дизайн пре-прес, повноколірний друк, тиснення фольгою, конгрев, висічку, термосклеювання. Нині функціонує Світова спілка українських видавців в Україні, Канаді та ін. країнах, що має на меті сприяти співробітництву авторів, видавців, розповсюджувачів україномовних видань та поліграфічної продукції, комплектуванню бібліотечних фондів тощо. Діє також Українська асоціація видавців та книгорозповсюджувачів.

Видавни́ча пра́вка — процес внесення видавничими працівниками (редакторами, коректорами) у текст виправлень та доповнень, що змінюють первісний, поданий до видавництва варіант, при підготовці видання до друку.

Видавни́ча спра́ва — заснований у Європі в XV ст. тип суспільних відносин, що охоплюють організаційно-творчу, виробничо-господарську діяльність юридичних і фізичних осіб, зацікавлених у створенні, виготовленні і тиражуванні літературної продукції. Нині В. с. регулюється Конституцією України, Законами України «Про видавничу справу» (1997), «Про інформацію» (1992), «Про авторське право і суміжні права» (1993), «Про державну таємницю» (1994), «Про підприємство» (1991), «Про підприємства України» (1991) та ін. нормативно-правовими документами. В. с. ґрунтується на принципі свободи друку, протидії монополістським тенденціям, забезпеченні правових гарантій видавцеві й автору. Її суб'єктами можуть бути громадяни України, іноземці, які підлягають внесенню до Державного реєстру України видавців, виготовлювачів та розповсюджувачів ви-

давничої продукції. Проблемами В. с. займається Книжкова палата України ім. І. Федорова, що видає свій «Вісник...» за редакцією М. Сенченка.

Видавни́чий до́говір — різновид авторського договору, який застосовується при виданні чи перевиданні літературних творів як самим письменником, так і його спадкоємцями. У ньому має бути чітко зазначено специфіку твору, його обсяг, тираж, термін публікації чи перевидання, розмір авторської винагороди (гонорару) та порядок її сплати, вказано наслідки невиконання зобов'язань сторонами цього договору.

Видавни́чий центр «Акаде́мія» — видавнича організація, заснована у 1993 («Феміна», перейменована у 1996), що спеціалізується на підготовці й випуску у світ підручників, посібників для студентів вищих навчальних закладів (серія «Альма-матер»), учнів загальноосвітніх шкіл, а також довідково-енциклопедичних видань. Стараннями В. ц. «А.» надруковані «Літературознавчий словник-довідник»; «Історія української літератури. Від початків до доби реалізму»; «Порівняльна історія слов'янських літератур» Д. Чижевського; «Історія українського письменства» С. Єфремова; «Історія українського літературознавства» М. Наєнка; «Психоаналіз і літературознавство» Ніли Зборовської; «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» Ніни Бернадської; «Пошук українського слова» С. Караванського та ін. У В. ц. «А.» започатковано актуальні для словесників видавничі проекти, у реалізації яких він співпрацює з видавництвом «Академвидав».

Вида́ння *(нім. Ausgabe, англ. edition, франц. édition, польс. wydanie, рос. издание)* — процес випуску друкованого твору поліграфічним підприємством, одиниця продукції (книга, журнал, газета, збірник, альманах, антологія тощо), а також конкретний друкований твір із відповідним поліграфічним оформленням, зазначенням місця і часу опублікування, конкретною назвою, призначений для друкованої інформації. На ньому обов'язково фіксується прізвище або псевдонім (криптонім тощо) виконавця (автора). В. може бути періодичним (газета, журнал) і неперіодичним (збірник, альманах, антологія та ін.). На всі різновиди В. поширюється авторське право. За відсутності вихідних даних, зокрема про автора, воно може вважатися анонімним чи фальсифікацією, якщо наявна очевидна підробка тексту. За цільовим призначенням В. поділяють на літературно-художні, наукові, науково-популярні, науково-виробничі, виробничо-практичні, навчальні, громадсько-політичні, довідкові, рекламні тощо; за аналітико-синтетичним переробленням інформації — інформаційні, бібліографічні, реферативні, оглядові, дайджести; за матеріальною конструкцією — книжкові, журнальні, аркушові, газетні, буклетні, карткові та ін.

Ви́ділений вірш — ускладнений різновид зорової поезії, коли на тлі одних текстів зображувалися інші. Відомий у середньовічній літературі з V ст. завдяки поетові Фортунарію, який служив при Франкському дворі, поширився в добу Каролінзького відродження (VIII—IX ст.) у творчості Алквіна, Верновіна, Вініфріда, Св. Боніфація, Гінчмара Рейнського, Йозефа Скота, особливо фулдського абата Грабануса Мавра (784—856), книга якого «De laudibus sactae crusis» містила до тридцяти В. в. Поезії були прокоментовані з огляду на складність їх символіки: так, чотирикольорові кола означали хрест, п'ять квадратів — П'ятикнижжя, чотири хрести, складені з 276 літер, асоціювалися з терміном вагітності жінки, а також із Дівою Марією та Ісусом Христом тощо. Такі тексти вважалися сакральними, засвідчували духовні чесноти авторів та релігійне призначення поезії.

Ви́ділення те́ксту — частина друкарського набору (окремі літери, слова, фрази, абзаци) або цілий виступ зі шрифтовим, ілюстративним, графічним оформленням, відмінним від основного тексту. Використовується задля привернення уваги читача до певної інформації, окреслення думки, полегшення засвоювання матеріалу, його естетизації тощо. В. т. досягається регулюванням кегля (розміру шрифту), щільності, насиченості, прокресленості шрифтового малюнка. Використовується й нешрифтове В. т.: розрядки (збільшені пробіли між буквами, рядками), зміна форматування, звуження колонки (втяжка), підкреслення, використання орнаментів та ініціалів, обрамлення тексту.

Виді́ння, або **Візія**, — зорові образи, що сприймаються за явні, здаються людині реальними, відмінні від її психічних процесів та не пов'язані з речовим світом. В. сприймаються як об'єктивна дійсність, зумовлена навіюваннями вищих сил. Часто є наслідком яскравої фантазії, притаманні особам із творчою уявою, «подвійним зором». В. можуть бути також слухові, залучати інші органи чуття. Таке особливе «бачення очима духу» відбувається уві сні, наяву, в пророчому або містичному стані. Літературний жанр, поширений переважно у давньому та середньовічному письменстві, сюжет якого розбудовувався на описі духовних подвигів персонажа, котрий переживав чудесну подію, раціонально не пояснювану. Часто у таких творах ішлося про потойбіччя, спокутування гріхів, різні дива (чуда) тощо. Іноді в таких випадках вживається поняття «візія», але воно частіше має інше значення. Структура В. зумовлена певними канонами. Зазвичай воно починається з моління, що закликає до появи вищих сил — носіїв божественної волі. Вони інтерпретують зміст сакрального послання, пропонують розповісти мирянам про побачене, тобто ознайомити їх з ідейним сенсом наративу. Елементи В. наявні в античній літературі (Платон, Плутарх, Цицерон), в Біблії (Книги Ісайї, Єремії), в Апокаліпсисі, житійній літературі, апокрифах (апокриф «Видіння Ісайї», який поширювали єгипетські гностики, відомий у новоманіхейській, ефіопській, латинській редакціях), набули популярності у період середньовіччя, спричинивши формування іманентного оповідного жанру: «Видіння Тнугдала» (XII ст.), що складалося із присвяти абатисі Гіслі та власне наративної частини з багатьма цитатами зі Св. Письма. Традиція В. поглиблювалася у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, у «Видінні про Петра-Орача» У. Ленгленда, у «Фаусті» Й.-В. Гете, в готичному романі, у творах Е.-Т.-А. Гофмана, А. Міцкевича («Дзяди»), Ю. Словацького («Поема Пяста Дантишка, герба Леліва, про пекло»), К. Батюшкова («Видіння на берегах Лети»), К. Рилєєва («Видіння»), Г. Флобера («Спокуса Святого Антонія»), С. Т. Колріджа («Кубла-хан, або Видіння уві сні»), Дж. Фаулза («Хробак»), Джека Лондона («До Адама»), К. Чапека («Мати»), Г. Гессе («Степовий вовк»), С. Гермліна («Лейтенант фон Гартбург»), Й. Друце («Птахи нашої молодості») та ін. Відомі іманентні (самтожні) тексти В., як-от «Видіння

Фулберта», «Видіння Гульві», що утворюють першу частину ісландської «Молодшої Едди» (1222—25). Вплив В. спостерігають у куртуазній та міській дидактичній літературі («Роман про Троянду»). В. насичений Києво-Печерський патерик, почасти література бароко. Проти такої тенденції виступав Феофан Прокопович у своєму «Духовному регламенті». Однак художній прийом В. став традиційним для низового бароко («Марко Пекельний», «Отець Негребецький»), нової та новітньої української літератури («Енеїда» І. Котляревського, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, «Сон», «Великий льох» Т. Шевченка, «Сон» Панаса Мирного, «Каменярі», «Сон князя Святослава» І. Франка, «Попіл імперій» Юрія Клена, «Смерть Шевченка» І. Драча, «Гаспид і Маргарита» Галини Тарасюк» та ін.). Мотиви В. оригінально використав Б.-І. Антонич у збірці «Ротації»(1938), в якій національні традиції поєднані з досвідом новітніх віянь європейського модернізму, передусім сюрреалізму.

«Ви́зволення» — політичний, громадсько-культурний журнал (Відень, 1923), який виходив за редакцією видавця І. Альбрехта і мав на меті «служити боротьбі за визволення українських земель з-під польської і румунської окупації». Поряд із національно заангажованою публіцистикою І. Бочковського, І. Німчука, М. Лозинського, Я. Яреми, А. Жука та ін. у «В.» друкувалися огляди літературних новин, рецензії, патріотичні вірші О. Грицая, П. Стаха (псевдонім С. Черкасенка), О. Олеся, В. Пачовського, фрагмент роману «Дужим помахом крил» А. Крушельницького, літературно-критична студія «Джузеппе Мацціні» П. Карманського тощо.

«Ви́звольний шлях» — суспільно-політичний, літературно-науковий часопис, який виходить з 1948 у Лондоні як періодичне видання закордонних частин ОУН, пізніше — Української видавничої спілки.

Ви́клик — ві́дповідь — визначальна характеристика ритму існування цивілізацій. Поняття, запроваджене А. Дж. Тойнбі (дванадцятитомне «Дослідження історії», 1934—61). Виклики (зазвичай комбіновані) вбачають у природно-історичному середовищі, як-от стимул суворих умов життя, нової неосвоєної землі, несподіваної агресії, невигідного соціального статусу. Зовнішній чинник покликаний постійно активізувати творчі імпульси, спонукати до здійснення певних вчинків, до розвитку суспільства, яке, реагуючи на його умови, розв'язує постали проблеми. Відсутність будь-яких стимулів викликає зворотний рух, призводить до деградації. Водночас надто потужний виклик може паралізувати своєчасну адекватну відповідь. Тому закон В. — в. найефективніший, коли реалізується за принципом «золотої середини». Основу сподіваної відповіді формує творча меншість, здатна генерувати плідні ідеї, від яких залежить неперервність цивілізації. Втративши таку здатність, еліта стає панівною, застосовує примус, усуває обдарованих індивідів на маргінеси соціальної дійсності та культури, часто переслідує їх, відтак починає вироджуватися. Такі умови спричинюють появу деморалізованого внутрішнього «пролетаріату», що нічого не прагне, крім «хліба та видовищ», і зовнішнього «пролетаріату», тобто народів, які відстають від надломленої цивілізації за рівнем розвитку. За цих умов В. — в. втрачає свій сенс. Аналіз історії української літератури з позиції В. — в. дає змогу пояснити дії національного письменства, яке, перебуваючи на теренах деструктурованої культури, намагалося дати адекватну відповідь на виклик життя, виконувало поліфункціональні, позамистецькі обов'язки.

Ви́мисел — див.: **Ви́гадка худо́жня.**

Винагоро́да, або **Гонора́р,** — плата за працю письменника (літературного критика, літературознавця), яка регулюється чинним цивільним та трудовим законодавством та ін. нормативними актами, передусім Законом України «Про авторське право та суміжні права» (1993). При визначенні розміру та обсягу виплати, встановлених в авторському договорі, враховуються такі чинники, як оперативність (твір на замовлення), жанр, особливості видання (нове видання чи перевидання), упорядкування тощо. Обсяг твору вираховують, виходячи з кількості друкованих аркушів (40 000 друкованих знаків) або віршових рядків. При публічному виконанні твору В. виплачується або за замовлення на створення нового тексту, або за кожне його відтворення. Гонорар може мати форму разового платежу, відрахувань (відсотків) за кожен проданий примірник видання чи щоразове використання твору, а також змішаних платежів.

Ви́носка — позначена астерисками чи відповідними цифрами авторська або редакційна ремарка на полях тексту, посилання на використані джерела, переклади чужомовних слів, словосполучень, фразеологізмів тощо. Може бути розташована наприкінці колонки, сторінки, розділу, книги.

Випро́бування — наративний прийом, який характеризує рух персонажа до його мети, передбачає полемічне або трансакційне змагання з антиподами, боротьбу за певний предмет чи обмін ними. За А. Ж. Греймасом, виокремлюють кваліфікаційне (фаховий рівень героя), вирішальне (наслідок взаємодії суб'єкта і об'єкта) та звеличувальне (визнання успіху персонажа) В.

Ви́пуск — сукупність матеріалу, підготовленого, систематизованого і переданого до інформаційного каналу; частина періодичного (серійного) та оригінального видання (наприклад, поетична збірка), що з'являється окремою книгою. Найчастіше В. називають процес підготовки, друкування і виходу книжкової, газетної, журнальної чи будь-якої іншої видавничої продукції. В. є також останнім етапом роботи над спектаклем, здебільшого перед прем'єрою, коли проводиться генеральна репетиція, остаточно фіксується порядок проведення вистави.

Випускні́ типографі́чні сві́дчення — інформація, що стосується автора, місця, часу видання, його тиражу, якості паперу та осіб, причетних до друку, — від редактора до коректора. В. т. с. найчастіше містяться наприкінці книжки, іноді на її початку (альманахи, журнали тощо), де також повідомляється склад редакційної колегії, адреса видавництва.

Випуско́вий — представник редакції у друкарні, який координує роботу всіх ланок процесу випуску певного видання, узгоджує необхідні зміни у текстах, контролює своєчасний вихід газети, журналу, збірника, книги, альманаху тощо. На телебаченні та радіомовленні В. бере участь у підготовці трансляції, контролює техніку мовлення, підтримує зв'язок із дикторами, режисерами, звукорежисерами, апа-

ратною групою, відповідає за якість радіо- чи телепередачі.

«Вир револю́ції» — літературно-мистецький збірник, що з'явився у Катеринославі (нині — Дніпропетровськ) у 1921. У ньому проголошувалася відповідність традиціям збірника «Гроно», обстоювалася потреба єднання літературних сил, відкидалися домагання російського пролеткульту на панування в мистецтві. «В. р.» містив твори В. Поліщука, М. Терещенка, Г. Шкурупія, С. Скляренка, В. Підмогильного та ін.

Ви́словлення *(нім. Aussage, англ. utterance, франц. parole, énoncé, польс. wypowiedz, рос. высказывание)* — комунікативна одиниця, побудована за законами відповідної мови; сегмент дискурсу, що пов'язує актант (підмет) та предикат (присудок) шляхом ствердження, наприклад: *Т. Шевченко — поет; «Марія» — повість У. Самчука* та ін. Термін, запропонований чеським мовознавцем В. Матезіусом. Формуванню поняття «В.» посприяли представники Празького лінгвістичного гуртка у 20—30-ті XX ст. Автономність В. залежить від того, одиничне воно чи входить до складу надфразної єдності. Так, одну реченнєву структуру можна почленувати на окремі повідомлення в усному мовленні інтонаційно, а в писемному — на підставі розділових знаків: *«Крізь листя дерев і контури хат виднілися далекі обриси поля. Зеленого, соковитого»* (Ю. Смолич). Власне В., на противагу акту В., тотожному процесу артикуляції, вважається наслідком мовленнєвої діяльності автора: *«Отак його пам'ятаю* (акт висловлення): *вуличкою ішов він, / І босі ноги збивали зарошений еспарцет»* (І. Драч). За настановами структурної лінгвістики, акт В. означає все, що стосується особи мовця: я чую, я знаю, я бачу тощо. На цій підставі французький дослідник Е. Бенвеніст обґрунтував власну теорію суб'єктивності у мові, можливій лише тому, що мовець уявляє себе суб'єктом, вказує на себе у власному мовленні, визначає другу зовнішню особу (Ти), перетворену на відлуння кожного Я.

Висо́ка стопа́ — стопа, в якій усі склади наголошені: спондей, молос.

Висо́кий друк — класичний спосіб одержання відбитків з підвищеною, естетично вишуканою поліграфічною культурою.

Висо́кий стиль — традиційний стиль, обґрунтований за доби класицизму, для творів якого, на противагу низькому та середньому, характерне емоційно-урочисте, велемовне наголошення суспільно важливих подій, присвячення богам, певним особам, зокрема героям. У В. с., реалізованому в жанрах оди, панегірика, трагедії, використовували риторичні фігури, суголосні потребам естетичних категорій величного та піднесеного: словесні тропи (метафора, синекдоха, антономазія, паралелізм тощо) і змістові (гіпербола, алегорія, символ, перифраза, апострофа, персоніфікація та ін.); архаїзми, ускладнений синтаксис (інверсія, надфразна єдність, риторичні питання, вигук та ін.), ремінісценції античних міфів та легенд, алюзії на важливі історичні події. В. с. застосовувався в античному письменстві, кристалізувався в річищі азіанізму, поширювався патристами, практикувався прихильниками «плетіння словес», нормативізувався у канонах класицизму, набув особливого поширення в період бароко. Значний інтерес до нього виникав у країнах з абсолютистськими й тоталітарними режимами, що потребували літературної міфізації своїх систем.

Виста́ва — спектакль у народному театрі, розігрування фольклорної п'єси; В. пов'язувалися з Різдвяними святами, Великоднем, ярмарками тощо, відбувалися на майданах, зрідка — у закритому приміщенні. Сценічним простором був нашвидку зроблений рухливий круг чи напівкруг. Особливого значення у В. надавали виразному живому слову, що компенсувало відсутність декорацій та мінімум реквізиту, яскравому промовистому костюму, наділеному знаковим сенсом, розвинутій міміці. Побудова мізансцен була досить умовною, як статичною, так і динамічною. Всі ролі, зокрема і жіночі, виконували актори-чоловіки. Окремі епізоди і В. загалом завершувалися хором. До дійства активно залучалися глядачі (масові сценки, пісня чи танець). У професійному театрі В. — п'єса, розіграна на театральній сцені акторами; може бути жанром телебачення, радіомовлення, мати різний обсяг («Шантрапа» П. Саксаганського, «Сапфо» Людмили Старицької-Черняхівської чи «На сіножаті» Любові Яновської).

Висхідна́ стопа́ — група сильних і слабких складів, у силабо-тонічній системі — наголошених та ненаголошених, розташованих за принципом висхідної інтонації. В. с. зазвичай закінчується сильним складом (ямб, анапест, бакхій, четвертий пеон). Їй протилежна спадна стопа.

Висхідни́й вірш *(лат. versus crescentes)* — віршовий твір, утворений послідовно подовжуваними рядками (на відміну від спадного вірша). Приклад такого твору подав Іван Величковський («Столп»), в якому кількість складів парних римованих рядків збільшив від двох до тринадцяти:

Дѣво,
диво
всей земли!
Пріємли
сію хвалу,
любо малу,
працы моєя
во честь твоєя
славы составленну
тебѣ освященну.
Юж раб твой принесе
не од мудра словесе,
но от сердца чиста, права,
Зане твоя права слава.
Достойно тя никтоже может
восхвалити, всяк не [возможет] [...].

Вися́чий рядо́к — останній рядок абзацу, перенесений і заверстаний першим на наступній сторінці (в газеті — колонці). Вважається порушенням поліграфічних правил. тому його усувають перенесенням ще одного рядка з попередньої сторінки або скороченням тексту.

Ви́тиснення — пригнічення психічних змістів, несумісних із настановами свідомості, виштовхування їх у сферу несвідомого, звідки вони впливають на свідомість індивіда, викликаючи в нього страх, тривогу тощо. Поняття психоаналізу та аналітичної психології, запроваджене З. Фройдом. Процес В. розпочинається в ранньому дитинстві людини і за-

свідчує наявність небажаних думок, імпульсів, емоцій, бажань тощо, які суперечать суспільним морально-етичним нормам. В. є причиною неврозів, систематичної амнезії, коли з пам'яті особи вилучаються ті спогади чи групи уявлень, що не дають людині спокою. Вони можуть бути відновлені під час аналітичних сеансів у клініці, зумовлюючи катарсис, який передує одужанню. Мистецтво також виконує терапевтичну роль, адже в художніх творах на підставі лібідо часто естетизуються образи, витиснені у несвідоме.

Вихідні да́ні *(нім. Impressum, англ. imprint, франц. adresse bibliographique, польс. adres wydawniczy, рос. выходные данные)* — основні відомості, що всебічно характеризують видання. Містять його назву, прізвища автора, засновника чи співзасновника видавництва, редактора, художника, технічного редактора, коректора, фіксують дату здачі рукопису до видавництва і підписання його до друку, формат паперу, обсяг у фізичних, умовних та обліково-видавничих аркушах, назву та індекс видавництва, друкарні, їх адреси, посилання на свідоцтво про державну реєстрацію тощо. Здебільшого В. д. розташовані на останній сторінці книги. Періодичні видання на першій сторінці обов'язково зазначають номер випуску, на другій — прізвища представників редакційної колегії, у журналах подається зміст публікацій. Без В. д. розповсюдження видань на підставі Закону України «Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні» (1992) заборонено.

Ви́читка *(нім. Adjustierung, англ. layout, франц. justification, польс. adiuctacja, рос. вычитка)* — різновид літературної правки, виправлення синтаксичних та стилістичних огріхів, помилок при наборі, усунення пунктуаційних та орфографічних помилок, уніфікування правопису скорочень, встановлення точності посилань на джерела, перевірка правильності використання термінологічного апарату та адекватності фактів, остаточна підготовка рукопису до друку, оформлення редакційного оригіналу. В. здійснюють літературний редактор та коректор, дбаючи про збереження авторського стилю, прийомів викладу тексту. З її результатами обов'язково має бути ознайомлений автор, який також має право на особисту В.

Ви́шукана ри́ма — див.: **Бага́та ри́ма.**

«Ви́шуканий труп» — варіант гри у записки, практикований сюрреалістами: кожен записував якусь фразу, складав аркуш паперу, інший дописував продовження, доки в одній з ігор, у якій брав участь поет Ж. Превер, не вийшло речення «Вишуканий труп вип'є молоде вино». Сюрреалісти поширювали свій «винахід» на все мистецтво.

Ви́ща то́чка — певний рівень простору, коли життя і смерть, реальне та уявне, минуле і майбутнє, висловлене й невисловлене позбуваються суперечності. Поняття сюрреалізму. У ньому вбачають вплив ідей кабали та зогара. В. т. уособлює прагнення сюрреалістів досягти достеменної дійсності, що полягає в одвічному пошуку.

«Ви́ща шко́ла» — видавництво, засноване в 1968 у Києві, що спеціалізується на друкуванні підручників та посібників з різних галузей знань для вищих навчальних закладів. На його рахунку 7,5 млн. видань. Серед них виокремлюють: «Естетична концепція поеми "Енеїда" Івана Котляревського» (1995) М. Ткачука, «Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка» (2000) Валерії Смілянської та Наталі Чамати, «Українська дитяча література: Хрестоматія» (2000) в упорядкуванні Л. Козачка, «Історія української літератури XIX ст. (70—90-ті роки)» у 2 кн. (2002, 2003) за редакцією Олени Гнідан та ін., а також колективні видання «Історія української культури: Збірник матеріалів і документів» (2000), «Художня культура світу» (2003), «Світова художня культура: Від первісного суспільства до початку середньовіччя» (2003).

Ви́щий літерату́рно-худо́жній інститу́т і́мені В. Брю́сова — вищий навчальний заклад для молодих письменників, критиків і перекладачів, створений в 1921 у Москві (в 1925 переведений до Ленінграда) на основі літературних студій і колишнього Палацу мистецтв за ініціативою російського поета-символіста В. Брюсова. До послуг студентів були лекції з теорії та історії літератури, мистецтвознавства, культури, філософії, на семінарах організовувалися диспути на актуальні теми творчості.

Від реда́кції — адресована читачеві примітка або стаття, в якій редакція висловлює свої міркування з приводу друкованого матеріалу, тлумачить окремі його положення, формулює власну згоду чи незгоду з поглядами автора.

Ві́дгомін мо́ви — утривалення мовного буття. Термін Р. Барта (1975). Може бути незавершуваним вимовлянням, утворювати нові сенси, тому мовлення не усувається, «не стирається», скільки б мовець не повторював «я стираю». Дослідник перефразував відоме прислів'я «Слово не горобець, вилетить — не спіймаєш». Р. Барт на прикладі «машини бажань» означив В. м. в ідеалі як особливу музику, позбавлену шуму, перешкод. Попри це, усне мовлення на практиці приречене на «затинання», а письмо — на «німоту». Надлишок семантики в кожній ситуації не дає змоги мовленню повною мірою самореалізуватися. Вихід вбачають в іманентній креативності мовного середовища (молитва, декламування віршів тощо). Йдеться про синхронізацію говоріння та читання, осяяних особливим «еротизмом» — внутрішнім імпульсом до ігрового, нелінійного розгортання нонфінального (нескінченного) сенсотворення. Таке поєднання забезпечує розкутість фонічного, метричного, мелодійного означника, спроектовує сенс на відстань «неподільного, непроникного, невисловного міражу». Як зазначає Р. Барт, «зазвичай (зокрема в нашій Поезії) музика фонем є "тлом" повідомлення, тут же, навпаки, сенс проступає крізь насолоду, ледве мріє в глибині перспективи», дає змогу позбутися будь-якого означального насильства, породжуваного знаком, ніби «скринькою Пандори». Таке функціонування мови сприймається як «утопічне», бо в побутовій практиці вона неминуче перетворюється на «безмежну звукову тканину». В. м. розгортається у просторі синергетики, постійно виявляє свою складність у річищі тексту, який не тільки передає вкладену у нього інформацію, а й трансформує повідомлення, виявляє «логос, що здатен сам по собі зростати» (Ю. Лотман). Віднаходження сенсу завдяки множинному зміщенню, взаємонакладанню, варіюванню мовних елементів співвідносять із використовуваним у деконструктивізмі поняттям «слід», що виникає під час взаємодії означників, адже «жоден складник не годен функціо-

нувати як знак, не відсилаючи до іншого складника», що містить у собі пам'ять інших ланок мовного ланцюга, «пригадує» відгомін попередніх чи паралельних за часом текстів. Так, номадична модель Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі базується на тезі: нині у мовленні панує ризома, тому «чиста подія, пов'язана з іншими подіями, повертається до себе через них і разом з ними». Коли антична людина «схвильовано і ненастанно вслухалася у шелест листя, в дзюрчання джерел, в шум вітру, одним словом — у трепет Природи, прагнучи вилущити з неї приховану думку», то сучасна людина, за спостереженням Р. Барта, вслухається у відгомін мови, що є для неї Природою, оселею життя.

Ві́дгук — лаконічна оцінка, стислий виклад погляду на літературно-мистецький твір (критичну статтю, літературознавчу розвідку тощо), опублікований у періодичному виданні чи переданий по радіо, телебаченню. Практикується як попередня коротка рецензія на рукопис, книгу, будь-яку публікацію, кінофільм, виставу чи виступ. В. може бути також читацьке сприйняття друкованого або транслюваного в інформаційній мережі матеріалу, враження з приводу певного спектаклю, фестивалю тощо.

Ві́дділ — очолювана завідувачем структурна ланка установи. У редакції виокремлюють В., які виконують редакторську, літературну, коректорську, бібліографічну та ін. функції, забезпечують кваліфікований процес опрацювання рукописів, підготовку їх до друку. У науково-дослідних інститутах також діють В. Так, в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України функціонують В. української класичної літератури, української літератури XX століття, шевченкознавства, компаративістики і рукописний.

«Віде́нська гру́па» *(нім. Winner Grupре)* — неформальне об'єднання австрійських поетів та прозаїків (1952—64), які вийшли із заснованого П. фон Гютерсло арт-клубу (1946). До угруповання належали Ф. Ахляйтнер, Х.-К. Артманн, К. Байєр, Г. Рюм, О. Вінер. В його роботі брали участь Гертруда Стайн, А. Штрамм, Л. Вітгенштайн. «В. г.» обстоювала провокативну ідею перетворення письменства, винаходження нових художніх форм, витворення «авангардистського фронту» проти інерції звикання до слова. Літературній традиції протиставлялися твори-артефакти конкретної, візуальної поезії, текстуальні монтажі, теле-, радіосценарії, вірші на жаргонах маргінальних груп тощо, які, незважаючи на публікації, виконувалися у кабаре, перетворювалися на геппенінги. Спільними для них були «чорний гумор», експериментування. «Іконоборство» цих неоавангардистів, протиставлення фрагментарності цілісному твору, спроби вирватися з-під засилля догми життя були суголосними тогочасним «лівим» бунтарським настроям.

Відкри́та ве́рстка — різновид верстки, за якою кліше на сторінці не прикривається текстом з двох чи трьох боків. Зазвичай не рекомендується заверстувати відкритим способом ілюстрації з непрямокутним зовнішнім контуром, оскільки це може порушити конфігурацію сторінки.

Відкри́тий лист — епістолярний жанр, в якому поєднано специфіку особистого листування конкретного автора (чи цілого колективу) з публіцистичним дискурсом, наявне безпосереднє звертання до адресата і широкої читацької аудиторії.

Відкри́тий твір — художній твір з безмежними можливостями вільної, творчої гри з читачем. Термін У. Еко.

Відлу́нювання, або **Відлу́ння, Ехола́лія,** — віршова форма, здебільшого двовірш, другий вкорочений рядок якого утворений словом, яке повторює частину чи ціле прикінцеве слово попереднього верса, витворюючи нові семантичні нюанси. В. відоме у фольклорі, в курйозній поезії, особливо поширене в добу бароко завдяки Івану Величковському; в його рукописній збірці «Млеко» (1691) є вірш «Ехо»:

— Что плачеши, Адаме: земного ли края?
— Рая
— Чему в онь не внійдеши? Боиш ли ся браны?
— Раны [...].

В. цікавились українські поети (сатири «Сміливий чоловік» та «Ідеальний публіцист» В. Самійленка). У сучасній ліриці В. зазнало певної модернізації, було вилучене з двовірша, введене в інші віршові структури, привносячи в них додаткове смислове навантаження:

Ніч холодна і невблаганна.
Погляд припнутий до вікна.
Хочеш вимовити: кохана
І ламаєш уста: хана...
Почалася лиха ловитва,
Але знають рідню слова —
Хочеш вимовити: молитва
І зривається з вуст: Литва... (І. Римарук)

Відля́кування — різновид замовляння, магічний обряд, у якому використовуються вогонь, вода, земля, камінь, що мають очисні властивості: *«Гад, гад, земля горить, тебе спалить, і я горю, тебе спалю!»*. Інколи В. здійснювала баба, яку вважали пов'язаною з потойбіччям чи зі світом пероджень, здатною змінити якість на протилежну; до В. залучалися пес, іноді сірий вовк, іноді мисливський рудий хорт, асоційований з вогнем. Зрідка архетипну роль В. виконував кінь («біжить, аж камінь січе»), на якому їздять Юрій Змієборець або Св. Петро. В. складаються з поетичних формул, ритмічних, зрідка римованих фраз: *«Біг собака через міст, / ряба шкура, рябий хвіст. / Сюди круть, туди верть, / тікайте, вроки, бо йде смерть»*.

Від́озва — публічне звернення особи, організації до кола своїх однодумців чи широкої аудиторії в письмовій або усній формі, в якому викладається певна програма дій. В. можна назвати «Одкритий лист» М. Вороного, маніфести футуристів, прокламації «пролетарських» письменників, декларації альманахів «Жовтень» чи «Вир революції», особисті та колективні листи шістдесятників і дисидентів.

Відокре́млення — смислове та інтонаційне наголошення непоширеного чи поширеного члена речення задля конкретизації змісту, більшої синтаксичної і семантичної самостійності. Акцентоване слово може перебувати у постпозиції до пояснюваного слова: *«Живе життя і силу ще таїть / Оця гора, зелена і дрімлива»* (М. Зеров); препозиції: *«Налита сонцем і вітрами, / Хлюпоче веслами весна»* (В. Сосюра). Інколи В. стосується прикладки, вживаної для уточнення із застосуванням слів *а саме, тобто, або, зокрема,* особливо, *крім, замість, за винятком: «Вальдшнеп, або лісовий кулик, — благородна птиця»* (Остап Вишня). В. також поширюється на утво-

рення дієприкметникових, прикметникових, дієприслівникових, субстантивних зворотів, використовується при інверсіях, логічному наголосі, паузах, зміні артикуляції.

Відпра́вник — у фольклорному та художньому творі — той, хто вважається власником цінностей, відсилає персонажа на пошук певного предмета, на різні пригоди. Термін А. Ж. Греймаса. Синонімічними є поняття «відсилач» (В. Пропп) та «баланс» (Е. Суріо).

Відро́дження, або **Ренеса́нс** *(франц. Renaissanse, від лат. re: знову і nasci: народжуватися),* — перехідний період в історії світової культури та мистецтва. У Європі В., підготовлене передренесансною добою (творчість трубадурів, Данте Аліг'єрі та ін.), датується другою половиною XIV — кінцем XVI ст. У розвитку В. виокремилися два напрямки: південний (італійське, французьке, іспанське, іллірійське) та північний (англійське, голландське, данське, німецьке, скандинавське, чеське, польське, почасти — українське). В. супроводжувалося відкриттями М. Коперника, Дж. Бруно, Г. Галілея, X. Колумба, А. Веспуччі, В. да Гами, Ф. Магеллана, що змінили уявлення про світ. Вперше термін «В.» ужив історик мистецтва Дж. Вазарі («Життєпис найвизначніших живописців, скульпторів та архітекторів», 1567) для характеристики новаторських віянь у малярстві; у науковий обіг його запровадив А. Фюретьєр у статті, що стосувалася історії образотворчого мистецтва («Загальний словник», 1701); смислового наповнення терміну надав Лібрі («Історія математичних наук в Італії з доби Ренесансу», 1838). Ж. Мішле у науковій студії «Відродження» (1855) концептуально конкретизував В. як культурологічне явище XIV—XVI ст. та окреслив його основні ознаки: цінність земного існування, принципи індивідуалізму, логоцентричне світосприйняття та центральне місце людини в ньому. Г. Фойгт прагнув здійснити комплексний аналіз проблеми ренесансного гуманізму як відповідної провідної ідеології («Відродження класичної минувшини, або Перше століття гуманізму», 1860). Значний внесок у висвітлення В. зробив швейцарський історик культури Я. Буркхардт («Культура Італії за доби Відродження», 1860), завдяки якому було окреслено сутнісні ознаки досліджуваної ним епохи: оптимізм її представників; інтенсивний розвиток мистецтв; культ античності; схиляння перед знаннями та індивідуалізмом; великі географічні відкриття; світський секуляризований характер свідомості. Зроблена вченим модель В. викликала не лише поглиблений інтерес науковців та митців, а й жваву полеміку, що спалахнула наприкінці XIX ст. і не припинилась донині (П. Біциллі, Г. Тоде, К. Бурдах, Л. Куражо, О. Ренаде, Е. Джудічи, Й. Гейзінга, В. Руттенбург, Б. Пурішев, А. Горфункель, О. Лосєв, С. Аверінцев, С. Стам, І. Ельфонд, М. Баткін, Д. Наливайко, М. Ігнатенко та ін.). Під час полеміки було прояснено бачення В. в діахронічній перспективі розвитку культури, увиразнено провідний тип різнобічно розвиненої гармонійної особистості, названої титаном, яку протиставляли християнському ідеалу ригористичного відлюдника. Ренесансний рух характеризувався значним розквітом культури і мистецтва, пов'язувався з формуванням основ гуманізму, супроводжувався зміною середньовічної моделі світу, зокрема космографії, інтересом до індивідуальної людської діяльності, передусім до творчості, до конкретного автора. До видатних мислителів і митців того часу належали Ф. Петрарка, Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Мікеланджело, Еразм Роттердамський (псевдонім Герта Гертсена), Ф. Рабле, П. де Ронсар, М. де Сервантес, Дж. Чосер, В. Шекспір, Я. Гус, Я. Благослов, Я. А. Коменський, Ю. Дрогобич, Я. Кохановський, М. Рей, М. Марулич, П. Зоранич, Д. Држич, Маріо Каботі та ін. Спроба інтелектуалів відновити традицію античності, передусім давньоримської, яку вважали важливим чинником культури, відтиснутим середньовіччям на периферію суспільної свідомості, поєднувалася із критичним переосмисленням християнства, витворюючи амбівалентну, типологічно цілісну синкретику універсальної світобудови. Такі тенденції спричинили утвердження нового, фаустівського типу людини, який реалізувався у стихійно-артистичному індивідуалізмі, мав невтоленну жагу пізнання, ясність мислення, максимально повно переживав життя, приборкував час і простір. Митець — центральна постать епохи В. — намагався вичерпно розкрити різні аспекти творчого потенціалу, обстоював право змінювати, вдосконалювати довкілля за законами естетики, зокрема за критеріями досконалості. Мимоволі окреслювалася масштабна проекція існування богорівного індивіда, втілена у вартісних творах. У добу В. з'явилося авторське право, яке визнавало і захищало митця (чи будь-якого виконавця). Теоретично обґрунтовувалося визнання народних мов («Роздуми у прозі про народну мову» П. Бембо, «Захист та уславлення французької мови» Ж. Дю Белле, «Захист поезії» Ф. Сідні тощо), що не суперечило апологетизації класичної латини, поширювалися поетики (І. Віда, Ю. Ц. Скалігер), які зверталися до традицій античної критики (Арістотеля та Горація), обстоювали критерії мімезису, натури, гармонії, трактували античне мистецтво як зразок для наслідування. За доби В. утвердився ідеал стилістичної чистоти й артистизму мовлення, закорінений у досвід аттичної та цицеронівської риторики, який використовувався під час дискусій чи полемік (з'ясування актуальних проблем художньої та позахудожньої дійсності). Були поширені публіцистичні та філософські твори, пов'язані з ідеями опозиційної щодо католицької церкви реформації та контрреформації, що стала на захист конфесійних цінностей. Найуживанішими жанрами були епос («Визволений Єрусалим» Т. Тассо, «Шалений Роландо» Л. Аріосто), героїчно-комічна поема (Ф. Берні, М. Банделло), трагедія (Лопе де Вега, К. Марло, В. Шекспір та ін.), побутова і пасторальна комедія (Дж. Б. Гваріні, Н. Макіавеллі), що існувала поруч із комедією масок, перейнята пафосом гораціонізму елегія, ода, епіграма, пастораль, анакреонтична та аркадійська поезія, а також сонети і канцони, що з'явилися в добу середньовіччя. У ліриці віддавали перевагу петраркізму. Популярною була дидактична (твори Н. Макіавеллі) і паренетична література, пов'язана з виховними завданнями формування ренесансної особистості, часто побудована у формі діалогів (трактати, памфлети У. фон Гуттена, Еразма Роттердамського, С. Бранта, Г. Сакса, Піко делла Мірандоли, А. Поліціано, М. Фічіно, Л. Бруні, П. Браччоліні, Л. Валли та ін., публіцистика М. Лютера, Т. Мюнцера). Поширювалися анонімні «Листи темних людей» (1515—17), «Цікава книжка про Тіля

Уленшпігеля» (1516), «Амадис Галльський» (1508), «Життя Ласарильо з Тормеса» (1554), «Діана» (1558). Піднесення було характерне для фабульної прози, зокрема новелістики (Дж. Боккаччо, Маргарита Наваррська, Дж.-Ф. Страпарола, Л. да Порто, В. Пейтнер, Дж. Фентон, Дж. Петті), пасторальної нарації («Аркадія» Я. Саннадзаро), зазнав оновлення роман, як-от «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Елегія Мадонни Ф'ямети» Дж. Боккаччо. З'явилися твори Дж. Гаскойня, Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Гріна, Т. Неша, Т. Делоні, літературна біографія Дж. Бейла, Дж. Кавендіша, В. Ропера, а також новий жанр — філософське есе (М. де Монтень) тощо. Виникали літературні угруповання, перейняті ренесансним пафосом (французька «Плеяда»). Гуманізм уникав як антихристиянської, так і прокатолицької позицій, намагаючись згармоніювати антропоцентричні та християнські засади, коли морально-етичні критерії, культивовані християнством, зазнавали поступової кризи. Теоцентричні і птолемеївські моделі світобудови поступалися антропоцентричним та коперниканським, логоцентричним, в осереддї яких структурувався культ розуму. Він став визначальним для нової, постренесансної доби, приховуючи в собі кризу цивілізації кінця XIX ст. й особливо XX ст. Своїм антропоцентризмом європейське В. має завдячувати притлумленому ним християнству, схильному інтерпретувати божественне покликання людини не за її субстанцією, а за благодаттю. Передусім це стосувалося хрещення, під час якого людина звільняється від гріхів, зазнає очищення, прилучається до нового життя (Євангеліє від Іоанна, 3; Послання Св. апостола Павла до галатів, коринфян, до Тита; Дії святих апостолів), на чому наголошували також отці церкви. Джерела поняття «В.» віднаходять і в міфології (містеріальні фабули вмирання і повернення богів: шумерського Думузі, єгипетського Осіріса, грецької Прозерпіни), у філософії неоплатонізму, в категоріях Світової Душі та космосу, в земному і небесному часопросторі. Ознаки християнського дискурсу наявні в універсальному антропоцентризмі, для якого були характерні елементи класичної рівноваги й невідомого еллінам та римлянам фаустівського пориву у довкілля, принципи гуманізму та новизни, зміна замкненого у собі, геометрично окресленого, тілесного античного світоладу на відкритий світ із лінійним часом. В основу поетики закладався арістотелівський (а не платонівський) принцип мімезису, що полягав у наслідуванні греко-римського мистецтва, зведеного до рівня еталона, та природи. Її розглядали з позиції відкритої Ренесансом оптичної перспективи, ставилися до неї як до зовнішнього об'єкта необхідного освоєння, що вимагає від суб'єкта максимальних зусиль, виняткової волі та бездоганних розумових і фізичних дій. Титанізм виявився стихійно-індивідуалістичною експансією, намаганням ототожнити всесвіт із неординарною творчою особистістю, уніфікувати його, нав'язати йому свою волю, нівелювати. Особливого драматизму ця тенденція сягнула у безкомпромісній боротьбі титанів. У добу В. з'явилися не тільки Рафаель чи П. де Ронсар, а й авантюристи на зразок раблезіанського Панурга, який у своїх гіперболічних домаганнях втратив чуття міри, конкістадори — руйнівники неєвропейських культур, інквізиція як реакція на знедуховлення суспільства, творчість Н. Макіавеллі, Савонароли. Крах універсальної людини з її прагненням до богорівності, що спричинювало деморалізацію, руйнував межу між ідеалом та недосконалими шляхами його реалізації, зведеними до схематичних раціональних алгоритмів. Катастрофу егоцентричного титанізму якнайповніше розкрив у своїх п'єсах В. Шекспір: у них чи не вперше за історію драматургії безпосередньо на сцені проливалася кров, чого собі не дозволяли ні Есхіл, ні Софокл, ні Сенека, ні французькі класицисти. Лише пережиті душевні потрясіння і страждання митців зумовили спростування ними індивідуалістичної закомплексованості, пошуки достеменної людської природи. охопленої суперечливими бажаннями, відкинули самовпевненість представників В. Така тенденція спостерігалася в останній ренесансній фазі північного В., відмінного від південного, перейнятого ознаками маньєризму (кризи гуманістичної культури В.) як рефлексії над мистецтвом. Протест проти раціональної ясності та некритичного оптимізму, міметичної нормативності супроводжувався іронічним ставленням до титанізму (Ф. Війон) або критикою його позицій, безпідставних з огляду на справжнє місце людини в безмежжі космосу (М. де Монтень, Б. Паскаль), зумовив потужну хвилю спротиву, виражену напрямом бароко, який прагнув подолати логоцентричну обмеженість Ренесансу. Європейське В. сформувало новий тип культури з пріоритетом раціоналістичного світосприйняття, поширеного на інші, іноді відмінні культури світу. Розвинувся принцип європоцентризму, за яким народи Європи визначались як повноцінні, а інші — як меншовартісні, позбавлені права на самореалізацію, приречені на асиміляцію, яка стосується також їх усної і писемної словесності. Такими настановами європейське В. відрізняється від В. східних країн, які відбувалися іноді значно раніше, мали свою специфіку, хоч зазвичай зумовлені потребою відновлення ланок свого історичного розвитку. Досліджуючи В. в різних країнах, академік М. Конрад обґрунтував гіпотезу дискретних ренесансів, що перманентними хвилями прокотилися від Сходу до Заходу, витворивши однотипні культури, засвідчуючи неминучість фази В. в історії різних народів. Так, М. Конрад, Б. Вахтін, О. Фішман, Л. Позднєєва модифікацією В. в китайській культурі вважають період правління династій Сун (VI ст.) і Тан (VII—IX ст.). Культура Китаю перебувала під впливом філософії дзен-буддизму; в цей період з'являється школа гуаянь (Ту Шунь, Чжі Янь, Фа Цзан, Де Гуан, Цзун Мі), трактати Хань Юя («Про шлях», «Про людську природу», «Про успіхи в навчанні»), Дю Цзунюаня («Шлях»). Обґрунтоване Міндао та ін. представниками сунської філософії положення про *жень* відповідало європейському розумінню гуманізму та антропоцентризму, культу розуму і стримування емоцій. Фаустівський пафос характерний для повісті «Подорож на Захід» У. Чененя. Пріоритет знання як раціонального, так і емоційного, безпосередньо пов'язаного з дією, набув поширення в арабському В., схильному тлумачити будь-яке поняття як «книгу знання», «пояснення знання». Апологетизація такої концепції відтворена у доробку поміркованих суфіїв: у вступі до «Мустафи» аль Газалі Абу Хаміда, у філософській «Повісті про Хайя, сина Якзана» Ібн Туфайля, у «Книзі про п'ять сутностей» Ал-Кінді, у міркуваннях

Ібн Баджі («Про душу», «Трактат про поєднання людини з діяльним розумом»), а також у «Пролегоменах до філософії» та в коментарі до трактату Арістотеля «Про душу» Ібн Рушта (Аверроеса), у «Книзі повчальних прикладів та відомостей з історії арабів, персів, берберів та інших сучасних їм народів» Ібн Халдуна, у «Книзі зцілення» та «Каноні лікарської науки» Абу Алі Хусейна ібн Абдаллаха, відомого як Ібн Сіна (Авіценна), та ін. Важливого значення в арабському В. надавалося категорії любові, у якій вбачали світотворчу силу. Ця настанова позначилася на художній літературі, зумовивши появу циклу казок «Тисяча і одна ніч», лірики Ібн аль-Фаріди з філософсько-екстатичними мотивами та феноменологічним пантеїзмом, творів Омара Хайяма, схильного до повноти фаустівського буття. Численні дослідження феномену В. спричинили появу теорії всесвітнього В., специфічні прояви якого віднаходили на теренах різних культур та літератур — ірано-таджицької (І. Брагинський, В. Нікітіна), індійської (Є. Челишев, І. Рабинович), турецької (Р. Моллов, І. Бороліна), грузинської (В. Чантурія, Ш. Хідашелі, І. Кенчошвілі, Н. Натадзе, Е. Хінтібідзе, О. Мушкудіані), вірменської (В. Чалоян), азербайджанської (А. Гаджієв), корейської (А. Тен). Однак переважають прихильники класичного В., вважаючи його характерним лише для Європи: Італії (XIV—XVI ст.), в якій В. поділяється на етапи (підготовчий — Треченто; Високе, або Зріле, — Чинквеченто), Німеччини (кінець XV—XVI ст.), Нідерландів (XVI ст.), Франції (друга половина XVI ст.), Англії (кінець XV — початок XVI ст.), Іспанії (кінець XV — перша половина XVI ст.), Дубровника і Далмації (кінець XV—XVI ст.), Чехії (XV—XVI ст.), Польщі (XV—XVI ст.). Ні східний, ні західний варіанти В. не властиві Московській Русі (М. Бердяєв, В. Кожинов), хоч окремі науковці намагаються віднайти його сліди у XVI ст. (А. Боголюбов) чи у XVII—XVIII ст. (І. Йоффе). Натомість Україна (як і Білорусь) останньої чверті XVI — початку XVII ст. була не лише межею європейського В., а й брала у ньому участь, що засвідчують творчість новолатинських поетів (Юрій Котермак, Павло Русин з Кросна, Севастян Кльонович, Ян Домбровський та ін.), конфесійна полемічна література (Петро Скарга, Христофор Філалет, Стефан Зизаній та ін.). Для української культури, за дослідженнями Д. Чижевського, В. Яременка, В. Ісіченка, І. Паславського та ін., характерне поширення гуманістичних, волелюбних ідей, гармонійне поєднання земного та небесного начал, але без спалахів титанізму, апологетизації логоцентризму, пафосу експансії. Традиція В. синтезувалася з естетикою бароко, вплинула на національні відродження, що набули перманентного вигляду, спричиненого неадекватними формами прояву деструктурованої з XVIII ст., позбавленої історичної неперервності вітчизняної культури і зокрема літератури. Необхідно розрізняти поняття «В.», «Ренесанс» на означення епохи та «В.», «Ренесанс», що стосуються напряму чи стилю, з огляду на те, що хронологічні межі їх функціонування, семантична специфіка, функціональне призначення не завжди збігаються.

Відрóдження перманéнтні — див.: **Перманéнтні відрóдження**.

Відрýбність украї́нської літератýри — захисна реакція культурно-просвітницького руху другої половини XIX ст., коли під тиском репресій Російської імперії та нетолерантних випадів польської і єврейської преси ідеологи доктрини народництва (обґрунтована М. Костомаровим, В. Антоновичем, І. Нечуєм-Левицьким, О. Огоновським, М. Грушевським та ін.) обстоювали самобутність національного письменства, відповідність його етнопсихології українства, закономірну відмінність від інших літератур, зокрема слов'янських, за наявності в них спільних типологічних рис. Поняття «В. у. л.» час від часу з'являлося на сторінках львівського часопису «Правда». У дискусії з приводу «Історії літератури руської» О. Огоновського, котра обстоювала принципи В. у. л., різко виступив О. Пипін з позицій російського універсалізму (Особая история русской литературы // Вестник Европы. — 1890), не припускаючи існування у Російській імперії національних літератур поза російською. О. Огоновський у статті «Моєму критикові. Відповідь О. Пипіну» відкинув намагання знівелювати українське письменство, позбавити його законного права на іманентний розвиток. Так народники боронили українську усну та писемну словесність від асиміляції, спростовували містифікацію «общерусскости» східних слов'ян.

Відсторóнення — художній прийом, різновид метонімії, що репрезентує психічні процеси як фізичні, трактує їх як такі, що існують самостійно. Протилежний персоніфікації (уособленню), схильній «оживляти» неживі предмети, відмінний від одивнення, що ґрунтується на незвичайних асоціаціях. Приклад В.:

Тріпочуться слова, мов бджоли на дощі,
вривається розмова, ледве розпочата,
спалахують думки й ховаються мерщій
і погляд, мов метелик, я́сний і крилатий
(Б.-І. Антонич).

У першому та четвертому версах вживаються метафоризовані порівняння, крізь призму яких образи *слова*, *погляду* опредмечуються, викликають ілюзію автономного існування. У третьому віршовому рядку сполучення слів *спалахують думки* фіксує В. від суб'єкта його психічного стану (думок).

Відцентрóвий вірш — див.: **Вірш-лабіри́нт**.

Відчýження — соціально-філософська категорія, яка вказує на об'єктивне перетворення діяльності індивіда та її наслідків у самостійну, ворожу йому силу, здатну панувати над ним, маніпулювати ним поза його волею. Проблему В. вивчали філософи (Й.-Г. Фіхте, Г.-В.-Ф. Гегель, Л. Фейєрбах, К. Маркс та ін.), письменники (Ф. Шиллер). Поняття «В.» актуальне на теренах літератури, де виробляється «атомізована» свідомість, що втрачає чуття єдності та причинової зумовленості буття, сприяючи появі масскульту, профанації мистецтва. Здебільшого така художня (як і довколишня) дійсність видається абсурдною, супроводжується втратою об'єктивних критеріїв, самовираженням без взаєморозуміння, що спостерігається не лише при застосуванні прийому одивнення чи поширенні андеграунду, а й у творчій практиці окремого напряму на зразок авангардизму, в його елементах (драма абсурду), у теоретичних міркуваннях та в художніх текстах екзистенціалістів, у доробку магічного реалізму, жанрах постмодернізму тощо.

Відштóвхування — перероблення художнього твору, що спричинює створення нового його варіанта на підставі критичного переосмислення першоджерел. Часто виникає при полемічному з'ясуванні їх сутності, призводячи до протилежного трактування певних явищ або образів, що спостерігається у пародіях, героїчно-комічних поемах, при зміні ціннісних інтерпретацій сакральних текстів (Авеста, Біблія, Коран, агіографія тощо), історичної минувшини, класичної спадщини. Так, Каїн в одноіменній поемі Дж. Г. Байрона є втіленням духовної непокори та бунтарства. Відмінні тлумачення постаті Б. Хмельницького можна віднайти у романах «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича та «Я, Богдан» П. Загребельного, І. Мазепи — у поемі «Полтава» О. Пушкіна та «Гайдамаки» Т. Шевченка, що зумовлено різним сприйняттям тих самих історичних подій поляками, росіянами (бунт) та українцями (героїчна боротьба). На основі В. відбуваються також творчі змагання, виникають жанрові синкретичні форми на зразок віршів у прозі чи драматичної поеми, нові стильові тенденції, напрями, що базуються на запереченні ідейно-естетичних концепцій та художньої практики своїх безпосередніх попередників. Так, на спростуванні настанов класицизму і Просвітництва сформувався романтизм. Іноді процес В. набуває крайніх меж вияву, притаманних, зокрема, авангардизму, схильному заперечувати існування класичного мистецтва, енергією якого він постійно живиться.

«Вíжки» — спосіб коректури, за якого замість користування стандартними знаками помилки виправляються лініями, виведеними за поля тексту.

Візіопоéзія, або **Візуáльна поéзія, Поезомалярство** (*лат. visualis: зоровий і грец. poiēsis: творчість*), — див.: **Зоровá поéзія.**

Вíзія (*лат. visualis: зоровий*) — кут зору при зображенні розповідних ситуацій чи подій. В. може бути аналогічною всевідному погляду, коли оповідач знає більше, ніж будь-який із персонажів («Мотря» Б. Лепкого), коли він розповідає тільки те, що відоме одному (кільком) герою («Санаторійна зона» М. Хвильового), коли він говорить менше, ніж один із персонажів («Мемуари» О. Стусенка) — зовнішня В. У другому та третьому випадках вбачають відповідності внутрішній та зовнішній фокалізаціям.

Візуáльний (*лат. visualis: зоровий*) — характеристика, притаманна творам малярства, архітектури, скульптури. У театральному мистецтві вона вказує на гру акторів, образність сценографії, змальованих персонажів на противагу текстуальній частині, що стосується драматургічної та сценічної мови, системи режисерської побудови. В. можуть бути різні жанри літератури, передусім графічно зафіксовані, зокрема зорова поезія.

Візуáльність (*лат. visualis: зоровий*) — поширений у новітній історії та критиці мистецтва термін на означення технологічного або структурного процесу бачення художнього явища. Особливого значення йому надавали модерністські, авангардистські та постмодерністські критики, аргументуючи невідповідність картезіанської дуалістичної моделі «суб'єкт — об'єкт» при поцінуванні сучасного малярства як самодостатнього феномену поза політичними, економічними, психологічними чинниками. В. підкріплена теоріями психоаналізу та кіборгів, культурної критики Франкфуртської школи, міркуваннями В. Беньяміна, поширилась і на літературні тексти сюрреалістичного стилю, на експериментальну прозу, зорову поезію тощо. Особливо актуальною проблема В. видалася на теренах сучасного кінематографа. Її розглядали на симпозіумі «Бачення й візуальність», що відбувся у Нью-Йорку 30 квітня 1988.

«Вік» — зініційоване О. Кониським, В. Доманицьким та редакцією журналу «Киевская старина» видавництво (Київ), яке пройшло такі важливі етапи свого становлення: зародковий (1894—95); початковий, «черкаський», коли було засновано «Селянську бібліотеку» для масового читача та «Українську бібліотеку» для елітарного реципієнта з виробленим естетичним смаком (1896—1900); період усвідомлення завдань та формування авторського колективу (1901—07); період утвердження результатів діяльності шляхом запровадження серії видань «Наші справи» з науковою, науково-популярною та художньою підгрупами (1908—12); період консервації видавничої активності, зумовленої подіями Першої світової війни (1913—16); останній період (1917—19). Видавництво припинило свою діяльність у зв'язку з більшовицькою інтервенцією. Воно вперше в історії національного книгодрукування фахово розв'язало проблему координації між автором, книгою та читачами різних категорій, згуртувало професійний колектив (С. Єфремов, В. Доманицький, О. Лотоцький, А. Ніковський, В. Прокопович, В. Дурдуківський, Ф. Матушевський). Долаючи цензуру, «В.» розтиражував твори української класики, зокрема І. Котляревського, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка та ін., альбом «На вічну пам'ять Котляревському», критично-публіцистичні праці, наукову та спеціальну книгу. Вони відповідали як цільовому призначенню, так і вимогам інформаційних завдань. Подією тогочасного літературного життя стала антологія «Вік. 1798—1908». За спостереженням дослідниці Вікторії Хоню («Діяльність видавництва “Вік” (1894—1910). Становлення видавничої галузі в Україні», 2000), діяльність «В.» сприяла «зародженню сталої системи книговидання», заклала основи текстології, визначила «основні напрями роботи над академічними виданнями творів українських письменників».

«Вік. 1798—1908» — упорядкована В. Доманицьким та С. Єфремовим тритомна антологія української літератури, присвячена сторіччю публікації перших трьох частин «Енеїди». Перший, поетичний, том з'явився у 1900 (перевиданий у 1902), другий і третій, в яких була надрукована проза, — в 1902. Деякі твори, зокрема Т. Шевченка й І. Франка, через цензурне втручання не потрапили до видання або публікувалися з купюрами («Заповіт», «Чигрине, Чигрине» Т. Шевченка). На сторінках антології були представлені добірки п'ятдесяти поетів — Л. Боровиковського, Є. Гребінки, М. Шашкевича, М. Костомарова, М. Петренка, Я. Щоголіва, П. Куліша, Лесі Українки, В. Щурата, М. Славинського та ін. У другому та третьому томах вміщено новели, оповідання, нариси 35 авторів (Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Марко Вовчок, О. Кониський, Ю. Федькович, І. Франко, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, Б. Лепкий, О. Маковей, В. Стефаник, Марко Черемшина, Д. Маркович, Дніпрова Чайка, В. Леонтович та ін.).

Видання проілюстроване світлинами, забезпечене біографічними довідками про письменників. Антологія була винятковим на той час явищем, давала підстави перейти до фундаментальних узагальнювальних видань такого типу, засвідчила те, що нове українське письменство, попри несприятливі умови, продовжувало розвиватися.

«Ві́кна» — літературно-художній та громадсько-політичний журнал західноукраїнських «пролетарських» письменників (Львів, 1927—32) за редакцією В. Бобинського (до 1930; другим редактором був С. Тудор) та С. Олексюка і С. Кузика. Видання літературної організації «Горно». Авторський колектив утворили П. Козланюк, О. Гаврилюк, Я. Галан, Д. Осічний, К. Ткач, Мирослав Ірчан, Я. Кондра, І. Крушельницький, Ніна Матулівна, С. Масляк, І. Михайлюк, В. Шаян та ін. Видання закрила польська влада після опублікування на його сторінках постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій».

Вікно́ — розташування кліше і текстового матеріалу рівними колонками, здебільшого у правому та лівому верхніх кутах сторінки, відбите від іншого тексту жирною горизонтальною лінією або взяте в рамку. Використовується для окреслення важливого матеріалу, надання йому компактності.

Вікові́ і́гри — ігри, які відбувалися у Давньому Римі раз на 100 років, складалися з очисних жертв богам потойбіччя — Діспатерові та Прозерпіні. За доби Августа жертви присвячувалися Юпітерові, Юноні, Фебу, Діані. В. і. тривали три доби, на третій день виступав дитячий хор, слова до якого написав Горацій.

Вікторіа́нська літерату́ра *(англ. Victorian literature)* — період в історії англійської літератури, що припав на епоху правління королеви Вікторії (1837—1901). У ширшому значенні поняття «В. л.» охоплює різножанровий (передусім повісті та вірші), різностильовий доробок тогочасних письменників, як прерафаелітів, так і декадентів; В. л. у вужчому розумінні називають твори з пересічним смаком, побутовими інтересами, морально-дидактичним ригоризмом та соціальною індиферентністю.

Вілане́ла, або **Вілане́ль** *(італ. villanella: сільська пісня)*, — пісня пастухів про кохання під акомпанемент лютні; сформована за середньовіччя та стилізована під сільські мотиви за доби Відродження. Запроваджена Аленом Шортьє (XIV ст.). Поширилася в Неаполі (XV ст.), невдовзі стала відомою в італійській поезії (Дж. Д. да Нола, Б. Донато, О. Веккі та ін.). До В. часто зверталися представники французької «Плеяди», зокрема Ж. Дю Белле. Спочатку В. була ямбічним одинадцятискладником за схемою римування *abababcc*. У XVI ст. до кожного дистиха третього рядка В. додавався рефрен. В. спочатку виконували a capella. Пізніше цей мікрожанр використовували Л. де Ліль, Т. де Банвіль, Г. А. Добсон, Д. Томас, В. Брюсов. За просодичними ознаками В. близька до канцонети, мадригала, для неї характерні різні мотиви — від любовного, еротичного, жартівливого до сатиричного. Строфічна будова В. досить складна: має шість триверсів однакової структури, схожих на терцини, й останній 19-й рядок, віршовий розмір — чотиристопний хорей, або ямб. Всі рядки охоплені двома римами, з яких одна зв'язує тринадцять рядків (перший та третій кожного триверса і заключний), а друга — шість рядків (середні рядки всіх шестиверсів). При цьому перший віршовий рядок повторюється повністю у шостому, дванадцятому і вісімнадцятому, а третій — у дев'ятому, п'ятнадцятому, дев'ятнадцятому; вони містять основну думку В. Зразок В. з творчості французького поета Ж. Пассера (1534—1602):

Загубив я милу фею,
Що майнула, як весна.
Поспішу я вслід за нею.
Ти в розлуці із зорею?
Значить, доля в нас одна:
Загубив я милу фею.
Вірю спраглою душею,
Як твоя любов міцна:
Поспішу я вслід за нею.
Я з тобою, як з ріднею,
Знов ділю печаль без дна.
Загубив я милу фею.
Без її краси — лілеї
Все — мов пустка мовчазна,
Поспішу я вслід за нею.
Смерте, владою своєю
Скористайся, навісна:
Загубив я милу фею,
Поспішу я вслід за нею

(переклад Б. Мельничука).

В. може бути й неримована, як у вірші «Там на горі за Дніпром...» П. Тичини.

Ві́льна ду́мка — вільний дискурс, на підставі якого представлено думки персонажа; В. д. може бути прямою (монолог) та непрямою, протиставляється мовленню літературного героя.

«Ві́льна Украї́на» — політичний, літературно-науковий часопис, виходив 1906 (всього шість чисел, перше та останнє — здвоєні) у Петербурзі. Видавець — А. Шабленко, редакційна колегія — М. Порш, С. Петлюра, П. Понятенко. Журнал дотримувався соціалістичної орієнтації. На сторінках «В. У.» друкувалися Леся Українка («Одне слово», «Напис на руїні»), В. Винниченко («На пристані», «Раб краси»), а також А. Шабленко, Т. Романенко, А. Бобенко та ін.

«Ві́льна украї́нська шко́ла» — журнал Всеукраїнської учительської спілки (Київ, 1917—19), який видавали за редакцією поета С. Черкасенка, а згодом — літературного критика О. Дорошкевича. До авторського колективу видання належали В. Дурдуківський, О. Музиченко, Софія Русова, С. Сірополко, П. Холодний, Я. Чепіга та ін. Маючи суто педагогічне спрямування, він іноді подавав літературні твори.

«Ві́льне сло́во» — газета Союзу визволення України для полонених українців з російської армії в Зальцведелі (Німеччина), виходила спочатку (1916—18) як двотижневик та тижневик за редакцією поета-символіста П. Карманського, а з 1918 — за редакцією З. Кузелі, ставши газетою таборових громад на теренах Німеччини. Змінивши назву на «Шлях», була органом урядової комісії для репатріації полонених. Інколи у «В. с.» друкувалися літературні твори.

Ві́льне товари́ство шанува́льників росі́йської слове́сності — *(рос. Вольное общество любителей российской словесности)* — літературно-громадська організація (Петербург, 1816—25), яка з 1819

перебувала під впливом декабристів. Її очолював Ф. Глинка, до складу входили К. Рилєєв, брати О. та М. Бестужеви, В. Кюхельбекер та ін. В роботі товариства брали участь представник української школи в російській літературі О. Сомов, харків'яни Р. Гонорський, О. Склабовський, полтавчанин І. Котляревський, який на одному із засідань читав розділи поеми «Енеїда».

Вільний вірш (*рос. вольный стих*) — здебільшого астрофічний вірш, який, на відміну від канонічних нормативів силабо-тоніки, має у кожному версі довільну кількість стоп при збереженні традиційного римування та закономірного розподілу наголосів. Термін скалькований із російської мови. Оскільки це поняття співвідносять із відмінним від нього верлібром (франц. vers libre), такий тип віршування краще називати звільненим віршем, що відповідає франц. vers libere. Найпоширенішим розміром В. в. вважається ямб (хоч трапляються хорей, амфібрахій), застосовуваний у віршових рядках із коливанням від однієї до шести стоп у вільній послідовності, який здебільшого використовується у жанрі байки (байковий вірш), хоч може вживатися й в інших жанрах (поема «Душенька» І. Богдановича, комедія «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, драма «Маскарад» М. Лермонтова). Так, В. в. застосовував Г. Чупринка (віршовий розмір — хорей):

Дзвоне, дзвоне, тихо дзвоне
Вільний, мрійний, тихий дзвін,
В світлі, в вітрі, в небі тоне,
Спів розносе
І голосе.
Хто се, хто се
Дзвони носе,
Хто се він?

В. в. має невимушену, природну синтаксичну будову. Водночас оскільки довжина кожного рядка заздалегідь не встановлена, то фраза вкладається в цей рядок і визначає його обсяг, урізноманітнюючи та динамізуючи ритмо-інтонаційний колорит поетичного мовлення.

Вільний моти́в — другорядна подія у фабулі, яка, на думку Б. Томашевського, логічно неістотна для наративної дії; її вилучення з тексту не порушує його цілісності.

Вільний непрями́й ди́скурс (*лат. discursus: міркування*) — тип дискурсу (монолог, вільний непрямий стиль, пережите мовлення, заміщувальна оповідь), який використовується для представлення висловлення чи думки персонажа, має граматичні ознаки «усталеного» непрямого дискурсу, але не містить прикінцевих реченнєвих компонентів, виявляє деякі своєрідності мовлення героя, протиставлені формам першої та третьої особи, хоч іноді може застосовуватися і в таких формах: «Я мовчу. Най буде і так: що мені до того? Відтак полягали спати» (Ольга Кобилянська). Наявний на письмі, він трапляється інколи в усному мовленні, навіть може відображати невербалізоване сприйняття. В. н. д. містить позиції наратора та персонажа, два голоси, дві мови, дві семантичні та аксіологічні системи, хоч деякі теоретики (А. Банфілд) заперечували його амбівалентність, вважаючи, що йдеться про безмовне представлення певного індивіда. Вживається кілька граматичних особливостей, які засвідчують наявність В. н. д. через зсув часу, зміну особових та присвійних займенників, але він не визначається суворо граматичними вимогами. Швидше йдеться про концептуальні властивості, що можуть бути формальними (вигуки, лексичні заповнювачі, емотивні елементи, суб'єктивні, відсутні у наративному дискурсі вказівники, ідіоми персонажа, соціальні ролі) та семантичними (оцінювання, тлумачення, судження, «зумисні», приписувані персонажу значення). В. н. д. залежить від мовленнєвого контексту. Поширений у минулому часі, він може з'являтися і в теперішньому та майбутньому, поєднуючись із внутрішньою фокалізацією, представленою мовою перспективи певного літературного героя.

Вільний пере́клад — різновид перекладу, який, на відміну від точного та буквального, спрямований на приблизну трансформацію тексту, написаного чужою мовою, наближає реципієнта до ідейно-естетичної атмосфери, в якій жив автор. В. п. застосовувався у літературній практиці минулого поруч із переспівами та переробками.

«Вільний» соне́т — строфічна форма з особливими, невластивими класичному сонету ритміко-композиційними складниками, зміною конфігурації рим, стоп, віршових рядків. І. Качуровський розглядав цей різновид у «Строфіці» (1967). До «В.» с. відносять хвостатий (з «кодою»), перевернутий, подвійний, безголовий, суцільний, білий, комбінований, свідомо деструктурований сонети, а також сонет-акровірш, сонет-подвійний акровірш, сонет-діалог, сонет-буриме, сонетеса, сонетоїд.

«Віно́к руси́нам на обжи́нки» — науковий літературно-фольклорний альманах, укладений І. Головацьким (за допомогою брата Я. Головацького) і виданий у Відні двома книжками (1846—47) у друкарні ченців-мгітаристів. Видання певною мірою продовжувало традиції «Руської трійці», виявляло австрофільські тенденції, обстоювало інерцію церковнослов'янського правопису. Перший збірник мав добродійну мету, його прибуток був спрямований на допомогу селянам Галичини, які постраждали від повені. Другий збірник присвячувався «благодійнішому чоловіколюбцю» єпископу Й. Раячичу. Читач альманаху мав змогу ознайомитися з народними піснями, казками, легендами, фрагментами з «Краледворського рукопису», сербськими народними піснями в перекладі Я. Головацького та його статтею про М. Шашкевича. У другій частині поряд з фольклорними творами вперше з'явилися поезії М. Шашкевича («Впродовж, поперек зійди світом...», «Псалми Руслановi»), подані у публікації Я. Головацького «Пам'ять Маркіяну-Руслану Шашкевичу», а також вірші і статті з питань етнографії І. Вагилевича, М. Устияновича, Л. Данкевича, С. Скоморовського та ін.

Віно́к соне́тів (*нім. Sonettenkranz, англ. crown of sonnets, франц. couronne de sonnets, польс. wieniec sonetow, рос. венок сонетов*) — композиційний цикл із п'ятнадцяти сонетів, кожен з яких починається дослівним повторенням (підхопленням) останнього рядка попереднього твору. Завершувальний (п'ятнадцятий) сонет, або магістрал, що переважно пишеться на початку творчого процесу, складається з перших рядків усіх попередніх сонетів і має значення глоси (пояснення). Чотирнадцятий сонет закінчу-

ється віршовим рядком, яким починається п'ятнадцятий вірш, замикаючи собою кільце віршових рядків. Форма В. с. була започаткована у середньовічній Італії (XIII ст.), сягнула розквіту у XVII—XVIII ст. В. с. передбачав виняткову майстерність та культуру художнього мислення поета, зазнавав деяких модифікацій та варіацій: були поширені відсутність магістралу чи заміна його звичайним сонетом, вживання магістралу-акровірша, зворотний вигляд композиційного циклу та ін. Віртуозним зразком цього складного різновиду віршування вважається перекладений українською мовою (Д. Паламарчук) «Сонетний вінок» словенського поета Ф. Прешерна, «Гармонія» польського поета А. Слонімського. В. с. став набутком лірики В. Брюсова, Вяч. Іванова, К. Бальмонта, М. Волошина, І. Сельвінського та ін. російських поетів. В українській ліриці до нього вперше звернувся М. Жук (1918), невдовзі — В. Бобинський («Ніч кохання»), Л. Мосендз («Юнацька весна»), О. Тарнавський («Життя»), Б. Кравців («Дзвенислава), а також М. Терещенко, М. Вінграновський, Б. Нечерда, В. Підпалий, Тамара Коломієць, І. Мацинський та ін. Крім В. с., вживаються також складніші форми, як-от «корона сонетів», що складається із 225 творів. Одним із авторів, хто звернувся до такого рідкісного циклу, став Ю. Назаренко (2004). В. с. постійно вдосконалюється. Так, В. Капуста («Коротка рокіровка. Зір гербарій») ускладнює його подвійним магістралом:

1. Дні — просто лиця остовпілі, грим.
Немов гравіювання воску рінню.
Добіг роззява з лук до баговіння
В Єрусалимі. Звір: є рус алим.

«Великому сьогодні — за малим», —
Почварі карлик долуча сумління.
Імли вогнів ув течі коло: тінню
Є рус, алим і ззвір... Єрусалим!

Коли бовванам впору вави лона,
На трутня іскри жаль уз Рубікону.
Дедалі... — Ікар... Просина — околот...

За постолами сходить мисль отаві.
Покров із речень виріс карі: от
Є в ангелі йод вірок — вар, Варавво!

2. Дніпро. Столиця-остов. Пілігрим.
Не мов гра — вірування воску рінню.
Добі гроз — з'ява злук. Доба говіння.
В'є рус-алим із вір Єрусалим.

Вели комусь: «О, годні за малим!»
Почварі кар — лик долу, часу мління.
І мливо гніву — втечі. Колотінню
Єрусалим ізвір є, рус — алим.

Коли б овва, нам! В пору Вавилона
Накрутня і скрижаль. У зруб — ікону!
Дедалі кар проси на око. Лот —

З апостолами. Сходи тьми сльотаві —
По кров і зречень вир. Іскаріот —
Євангелій одвірок: варвар, Авво!

«Віно́к Т. Шевче́нкові із ві́ршів украї́нських, га́лицьких, росі́йських, білору́ських і по́льських поеті́в» — літературний альманах (Одеса, 1912), упорядкований М. Комаровим. Художнє оформлення Л. Квачевського. Містить твори (деякі мовою оригіналу, зокрема білоруською та польською), що друкувалися в 1841—1912 у періодиці, більшість їх прокоментовані. Серед авторів, чиї твори були надруковані в альманасі, — І. Франко, О. Кониський, Л. Глібов, Олена Пчілка, Леся Українка, Панас Мирний, М. Старицький, А. Кримський, М. Вороний, Христя Алчевська, В. Лиманський, Я. Мамотов, М. Некрасов, Янка Купала, Ю. Б. Залеський та ін.

«Віно́чок для подкарпа́тських ді́точо́к» — журнал для дітей (Ужгород, 1920—23; з 1924 до 1938 — у Тячеві), який виходив двічі на тиждень як видання Шкільного відділу цивільного управління, а з 1924 — як додаток до газети для дітей «Наш родний край». Редактори цього періодичного видання (І. Данькевич, Я. Розвада, А. Маркуш) спочатку дотримувалися інерції москвофільства, зловживали «язичієм», нехтували набутками українського письменства XIX та початку XX ст.

Ві́нтерлід *(нім. Winterlied: зимова пісня)* — жанр середньовічної німецької пісні, в якій ішлося про захоплення зимою. Окремі твори набували сатиричного забарвлення. Мінезингери надали їй ідилічного звучання. Найвідомішим виконавцем В. був Нітгарт фон Рювенталь (XIII ст.).

Він-фо́рма — наративна форма третьої особи, як і Ти-форма (друга особа) та Я-форма (перша особа).

Віньє́тка *(франц. vignette, від vigne: виноград)* — започаткований наприкінці XV ст. елемент книжкової графіки, дрібне зображення орнаментального, предметного, сюжетно-тематичного характеру, інколи з алегоричним чи символічним змістом. Застосовується як оздоба переважно на титульних або прикінцевих сторінках, на початку і в кінці тексту, іноді (зокрема, у практиці рукописних книг) може поєднуватися з ініціалом (буквицею). Стиль та зміст В. мають відповідати специфіці художнього твору, часто відтворюють місцевий колорит, мотиви народної творчості.

Віпаса́н — народний оповідач епічних поем у Давній Вірменії.

«Віратапа́рва» — пам'ятка яванської писемності, створена в 996. В основу фабули покладено четвертий розділ поеми «Махабхарата». Цей твір був опублікований у 1952 латинським шрифтом, супроводжувався коментарями.

Віргатха́ — індійський героїчний епос мовою хінді, датований IX—X ст.; складається з поем «Кгуман-расо» Дальпаті Віджая (кінець IX ст.), «Прітгвірадж-расо» Чанда Бардаї (XII ст.), «Бісалдев-расо» Нарпаті Налха (XII ст.), «Віджайпал-расо» Налласінгха (XIV ст.). В. прославляє лицарів північної Індії, захисників батьківщини від ворогів, оповідає про внутрішній розбрат, що шкодив єдності країни. У поемах помітні запозичення та художні прийоми з літератури санскриту. Жанр В. переживав кризу в XVII ст., хоча за інерцією з'являлися такі твори, як героїчна поема «Шиваджі-Бгушан» Бгушана, у якій ішлося про вождя маратхів Шиваджі, організатора повстанського руху проти імперії Великих Моголів.

Віреле́ *(франц. virelai, від старофранц. vireli: приспів, рефрен)* — своєрідний жартівливий, любовно-ліричний мікрожанр, живлений фольклорни-

ми джерелами; дев'ятирядкова строфа у французькій поезії XIV—XV ст. на теми селянського побуту. В. була поширена у танцювальній пісні, як свого часу балада чи рондель, а також у доробку представників риторичної школи Е. Дешана та школи Машо. Мала вигляд двочленної строфи, яка за будовою відрізнялася від приспіву, одночленної строфи, будова якої була тотожна його будові, та власне приспіву. В. застосовувалися як відповідь на ле, виконувалися на молодіжних іграх. Згодом поширеною формою став шестивірш, у якому римувалися вкорочений третій та шостий верси, решта мала парне римування, як в одному з віршів Е. Дешана:

Ні друзів, ні подруг нема.
На слово добре недарма
Не чую добрих слів,
Став кожен хмурий, посмутнів
І всюди лиш біда сама.

У кожного в душі тюрма,
Немов напровесні зима.
Затих давно веселий спів.
І всяк би кожному хотів
Завдать найбільше стусанів.
Мов у душі людей чума.
Любов покинута й німа,
І правду кривда скрізь лама;
Розбій вельможних владарів
Жде від людей собі дарів.
Чесноти тут шукать дарма.
Ні друзів, ні подруг нема.

Вже бачу я, що скрізь пітьма
І цілий всесвіт обійма, —
Немає праведних умів, —
Мудрець прикутий до ярма,
Стоїть же скрізь біля керма —
Хто більше одурить зумів.

Надій на кращий день катма.
Ніщо вже серця не дійма.
Знесилів світ, світ скам'янів,
І ми летим, немов у рів,

За нами час лиш пил здійма.
Ні друзів, ні подруг нема (переклад М. Терещенка).

Схожу строфічну конструкцію зрідка використовували й українські поети:

В душі моїй не згас, ще сяє образ твій.
Як часом стрінемось, твій погляд чарівний
В мені бентежить кров.
Та про любов твою, далекий друже мій,
Не марю я вночі в розпуці навісній —
Нащо мені твоя любов? (М. Вороний)

Інколи звертаються до В. і сучасні поети, як-от В. Махно («Відчуження здобувши наче меч...»).

Вірідáріум *(лат. viridarium: городина)*, або **Флорéріум** *(лат. florerium: квітник)*, — у давньолатинській та новолатинській літературі збірник поезій різних авторів, незалежно від тематики чи стилю, який асоціювався з розмаїттям городини: «Вірадж поетичний» Ю. Трембецького (XVII ст.).

Віртуáльна дíйсність *(лат. virtualis: сильний, здібний)* — категорія, яку в середньовічній схоластиці використовували для переосмислення парадигм Платона та Арістотеля, фіксації зв'язків між реальностями різних рівнів ієрархії, розбудови складних речей із простих, співвіднесення потенційного та актуального начал. Нині поняття «В. д.» використовується на позначення сукупності об'єктів, похідних від довкілля, але рівнопокладених щодо нього, автономних, інших. Вони існують насправді, актуально, а не потенційно, мають вигляд недовиниклої події (С. Хоружий). Йдеться про відношення нескінченних різнорідних об'єктів на різних рівнях їх ієрархічної взаємодії, про визнання множинності унікальних світів, що не зводяться до лінійної каузальності. Близькими до такого розуміння були поняття «віртуальна діяльність» А. Бергсона, «віртуальний театр» А. Арто, «віртуальні здібності» Л. Леонтьєва. Ж. Бордіяр, оперуючи поняттям «гіперреальність», вважав, що знакова репрезентація формує інший об'єкт — симулякр, у якому ніби дійсності більше, ніж у природних речей. М. Постер при зіставленні В. д. з реальним часом у телекомунікаціях виявив симуляційну культуру з множинністю закладених у ній реальностей, здебільшого розбудовуваних комп'ютерними засобами. Тому поняття рецептивної естетики («адресант — адресат» та ін.) «втрачають» сенс. Застосування принципів В. д. дає змогу створювати нові виміри літератури та розвивати ідею множинності ймовірних художніх світів. Набуваючи поширення у багатьох сучасних технологіях, В. д. відбувається в таких дискурсах, як молодіжна контркультура, наукова фантастика, фентезі, малярство, дизайн тощо. В. д. почала формуватися в середовищі американського молодіжного андеграунду; діставши назву «кіберпанк», швидко засвоювалася маскультом, набула ознак кіберкультури. Американський журналіст Ф. Гемміт («Віртуальна реальність», 1993), розглядаючи появу синтетичних можливостей кінематографії, кіносимулякрів з огляду на застосування комп'ютерних прийомів, відзначив суттєві зміни світосприймання, що відбулися завдяки застосуванню програмного забезпечення, витворенню оптимізованого для людських можливостей способу орієнтації у просторово-часових вимірах, сприйманню віртуальних предметів як відповідників реальним, переживанню ефекту швидкості, ігрового азарту. Особливе значення має поширення В. д. у психології творчості, зокрема у станах осяяння, екстазу, мобілізації психіки в екстремальних ситуаціях тощо, які виводять людську душу за межі екзистенційної дійсності, зумовлюють зміну свідомості та особистості, яка немовби проймається ефектом магії. Проблемою вироблення методів актуалізації або нейтралізації віртуальних станів психіки займається віртуальна психологія (аретейя).

Віртуáльний сенс *(лат. virtualis: сильний, здібний)* — термін рецептивної естетики, запроваджений Г.-Р. Яуссом («Історія літератури як провокація літературознавства», 1970) на підставі його полеміки з Г.-Г. Гадамером, який вважав класику основою спілкування сьогодення з минувшиною, з традиційним тлумаченням мімезису, що не відповідало потребам адекватного аналізу літератури середньовіччя або модернізму. На переконання Г.-Р. Яусса, художня дійсність має особливе знання, свою специфіку передбачення, тяжіння до несподіваних варіантів світоуявлення, що оновлюють усталене розуміння мистецтва і життя. Постійно виникає дистанція між першим, безпосереднім сприйняттям тексту і В. с.; вона може бути

надто великою, тому здатна зумовлювати тривалий процес сприймання, задля чого на початку аналітичних студій слід осягнути «горизонт» твору. Г.-Р. Яусс посилався на приклад «темної» лірики С. Маларме, яка сприяла осягненню забутої барокової поезії Л. де Гонгори-і-Арготе. Сучасники іспанського поета не мали відповідного ключа прочитання творів шляхетного культизму, його почали використовувати лише на початку раннього модернізму. Літературний невідкодований текст актуалізує дистанцію, формуючи енергетичне поле між існуванням та сенсом як історичною цілісністю, яке розбудовує реципієнт. При цьому завжди враховується «настанова заперечення» твору, на якому позначається принципова віртуальність невикінченої, непередбачуваної людської природи.

Віртуóзність *(італ. virtuoso, від лат. virtus: сила, доблесть, талант)* — найвищий рівень літературного (мистецького) виконання; артистизм, артизм. Спостерігається у всіх жанрових різновидах літератури, зокрема у ліриці, в якій поет максимально розкриває можливості свого таланту завдяки тонкому художньому чуттю та осягненню законів віршування, гнучкому інструментуванню, вишуканій ритмо-мелодиці тощо, грі уяви та інтелектуальній пристрасті, тонкому естетичному смаку.

Вірш *(нім. Vers, англ. verse, франц. vers, рос. стихотворение, від лат. versus: лінія, риска, рядок вірша)* — невеликий за обсягом ліричний твір, написаний версами, що може належати до різних жанрів (ода, балада, елегія, ґазель, рубаї тощо). У XIX—XX ст. В. поступово набував недиференційованого вигляду особливого ліричного жанру, в якому розкриваються душевні переживання ліричного героя; іноді ототожнювався з поезією. Поняття «В.» означає також графічно окреслений складник ритмо-інтонаційного мовлення у літературному творі на противагу прозі, є основною одиницею віршового ритму з характерною еквівалентною повторюваністю версів, не тотожну їм, тому що має ширше семантичне значення у межах версифікаційних систем. Графічно В. виражений окремими рядками та їх різновидами (енжамбеман, «драбинка», «сходинки» тощо), строфою, строфоїдами та ін. Так, у доробку В. Пачовського спостерігається такий випадок строфоїда:

Так ходила по алеї, та зайняти я не міг! Чисто
ангел-білосніг... Млів я, дивлячись на неї, плили
сльози з віч моїх, заросив я слідки ніг...
Поверталась, усміхалась —
та зайняти я не міг!..

У п'ятьох типографічних рядках наявні вісім елементів ритмічного мовлення зі схемою римування *abbabba*, притаманною восьмивіршу. Трапляються випадки, коли віршових рядків більше, ніж версів, як у випадку астрофічного вірша:

Ну скажи — хіба не фантастично,
Щоб у цьому хаосі доріг
Під суворим небом,
Небом вічним,
Я тебе зустрів і не зберіг?
Ти і я — це вічне, як і небо.
Доки мерехтітимуть світи,
Буду Я приходити до Тебе,
І до інших йтимуть
Горді Ти.
Як все це буденно!
Як це звично!
Скільки раз це бачила Земля!
Але ми з тобою...
Ми не вічні,
Ми з тобою просто — ти і я...
І тому для мене так трагічно
Те, що ти чиясь, а не моя (В. Симоненко).

Вісімнадцятьма рядками оформлено три катрени, свідомо почленовані на більшу кількість рядків задля змістового та інтонаційного увиразнення смислового дискурсу. Поняття «В.» вживається переважно у значенні системи поетичного мовлення, якій властиві закономірності внутрішньої організації адекватного вибору та врегулювання мовних елементів. В. є зумовленою особливостями загальновживаної мови автономною сферою специфічної словесної практики з власною структурою, важливу роль у якій виконують метрика, ритмічні акценти, альтернанси, анакруза, цезура, клаузула, рима, строфа тощо. Застосовується у різних системах — силабічній, силабо-тонічній і тонічній, окреслюється в різновидах врегульованого та неврегульованого типу віршування. Віршовому мовленню притаманна емоційна піднесеність, що позначається на інтонаційній самостійності окремих сегментів фраз, зумовлює важливість пауз, посилює милозвучність, увиразнює естетичну вартість поетичного твору, витворює враження магії слова. Термін «В.» часто вживається також у розумінні цілісно викінченого, невеликого за обсягом ліричного чи ліро-епічного твору, організованого за версифікаційними законами певного літературно-історичного періоду. За смисловим характером В. можуть бути філософськими, історіософськими, медитативними, сатиричними, пародійними, мелічними, епічними тощо; за будовою — моновіршем, двовіршем (дистихом, бейтом), тривіршем (терцетом), чотиривіршем (катреном), п'ятивіршем, шестивіршем, семивіршем, строфічним, астрофічним; білим, вільним, верлібром; словесним, візуальним, фігуральним.

Вірш «під прóзу» — різновид віршування, в якому віршові рядки, строфи записуються лінійно, як у прозовому творі. Такі приклади, поширені у сучасній поезії, трапляються, зокрема, у доробку Т. Федюка:

він знав чого не відав ти чого і сам не знав
і склянку мертвої
води тримав його рукав а ти розгублював
сліди що не
потрібні й на і не складалась назавжди
історія одна де все
розкладене давно і дадене усім де хрест
тримав руками дно
як руки перед тим і так виходило що для
того і було
щоб цей рукав і це перо нічого не знайшло

У цьому уривку приховано чотири строфи чотиристопного та тристопного ямба.

Вірш у прóзі *(лат. versus: поворот, повтор і prosa oratio: проста мова)*, або **Вірш прóзою, Поéзія в прóзі,** — короткий ліричний настроєвий твір, наближений за формою представлення до прози, а за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом з елементами спорадичного (оказіонального) ри-

мування — до поезії, але без розміру, регулярного римування, строф. В. Жирмунський називав такі твори «позиційно-стилістичними арабесками, прийомами словесної оповіді, іноді — ембріональними формами ритмічного членування», які витісняють елементи сюжету. Такі маргінальні різновиди І. Качуровський визначає як положення «між віршем і прозою». Будучи межовим синкретичним жанром, В. у п., на відміну від власне вірша, зокрема дисметричного, утворюється довільним чергуванням довгих та коротких неврегульованих відрізків ритмізованого тексту, варіюванням різнонаголошених і ненаголошених інтервалів, що компенсують відсутність версів. Водночас у ньому використовують запозичені з поезії стилістичні фігури, існує тенденція до фонетичної впорядкованості та відносної регулятивності мовлення, «етюдності», філософської медитації. Важливе місце у В. у п. посідає паралелізм, базований на активізації фонічних, метричних, інтонаційних, синтаксичних, семантичних можливостей мови. Творам цього жанру властива лінійна організація мовного матеріалу, яка зумовлює смислову, інформативну та тропеїчну варіативність тексту, забезпечує вільний виклад думки. У В. у п. відсутня композиція, натомість домінує настанова на вираження суб'єктивного переживання у вигляді внутрішнього монологу, що впливає на особливості образної, тематичної структури. Іноді для вираження експресії застосовується членування на дрібні абзаци. Твори цього жанру відмінні від верлібру, хоч А. Підпалий доводить тенденцію виникнення «верлібрового» В. у п. в сучасній поезії, де лінійність прозового тексту збігається з «віршованістю» (повторюваністю), вираженою ритмом. В. у п. значно ближчий до ритмічної прози (прозовірш), за М. Гіршманом, або метризованої прози, за С. Корміловим, в якій зберігається стопний чи будь-який інший горизонтальний ритм (дольник, тактовик) без врегульованого членування на співмірні відрізки фразового походження. Українське літературознавство В. у п. вивчало спорадично, часто для з'ясування його генези. Так, І. Денисюк пов'язував його витоки з апокаліптичними видіннями, біблійними псалмами, Ю. Кузнецов — з пейзажною новелою. Наталя Шумило та Соломія Павличко досліджують смислові межі цього поняття. В. у п. склався за доби романтизму у французькій поезії, ґрунтуючись на біблійній традиції релігійної лірики, доробку середньовічних містиків, цвинтарній ліриці Е. Юнга, містифікаціях на зразок «Пісень Оссіана» Дж. Макферсона чи «Гузли» П. Меріме, ліричних відступах роману «Мертві душі» М. Гоголя тощо. Вперше жанр був широко представлений у збірці «Гаспар із пітьми, фантазії в манері Рембрандта і Калло» (1842) А. Бертрана, творчість якого розглядав І. Балашов, що виявив два напрями його розвитку, пов'язані з антипозитивістськими настроями романтиків та з руйнуванням класицистичної образності і форми віршування. Ш. Бодлер назвав такі твори «малі поезії в прозі» за однойменним циклом (1869), у листі до А. Бертрана обґрунтовував закономірність появи «поетичної прози», «музикальної без ритму і рими, досить гнучкої і водночас настільки нерівної, щоб вона могла прямувати за ліричними порухами душі, хвилями мрій та поривами совісті». Цей жанр привертав увагу багатьох письменників починаючи від А. Рембо («Осяяння», «Крізь пекло») та І. Тургенєва (цикл «Senilia»), а також модерністів (символісти, А. Бретон, Сен-Жон Перс, А. Мішо та ін.), які, відкидаючи міметичну традицію, цікавилися трансцендентною сутністю буття. У творчості українських письменників на межі XIX—XX ст. (В. Стефаник, Дніпрова Чайка, М. Коцюбинський, М. Черемшина, Г. Хоткевич, О. Плющ, Ольга Кобилянська та ін.) з'явилися акварелі, етюди, шкіци тощо. Таку тенденцію не схвалював І. Нечуй-Левицький, проте її тривалий час використовували Ірина Вільде, С. Гостиняк, Є. Гуцало, В. Затуливітер, М. Семенюк, Ю. Гудзь, Т. Прохасько та ін. Приклад В. у п. з поетичного доробку В. Кордуна:

Тільки:
варто друзям чи незнайомим потиснути
один одному руки або
ледь торкнутись плеча як обоє біліють і
кам'яніють назавжди
їх віддалік обходять на тротуарах і жіноче
волосся розростається
так що дарма обрізати жене за пасмами
снігу невикритого
і деревам трамваям та людям важко в ньому
дихати і дзиґарі
цокотять цокотять не маючи сили
спинитися хоч давно
не підтягнені гирі вже лежать на підлозі
і вогонь горить
і горить боячись ворухнутись а дрова геть
уже витліли тільки б
не гірше б не гірше і одні жінки народжують
підряд без
зачаття вже мабуть по восьмій дитині а інші
роками здержують
у собі єдину і ніхто більше не виходить
на вулицю будинки
витиснули із себе вікна і двері і в глухих
своїх стінах стискаються
і стискаються вже кутки рівніші за стіни
і мовчки в кожному
домі без їжі сну всі затято тешуть єдиного
через усе місто
тешуть величезного хреста.

Вірш-діалóг *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і грец. dialogos: бесіда, розмова)* — поетичний жанр з особливою жанрово-композиційною специфікою, у якому відображено спілкування двох осіб. Вживається з метою зіставлення різних, подеколи полярних поглядів чи порозуміння між ними, що спрямовані на пошук істини:

Перший голос
У часи космічної ракети,
Кібернетики та інших див
За облавок викиньте, поети,
Допотопних ваших солов'їв!

Геть жбурніть симфонії та мрії.
Як ганчірку кидають за тин!
Хто мотор полагодити вміє,
Вартий більше, ніж знавець картин!

Другий голос
Ця суперечка виникла не вчора,
Може, у печерній ще добі,
Але буть додатком до мотора
Для людини мало, далебі!

Як же так убого ви живете,
Чом так занепали ви, скажіть,
Щоб у дні космічної ракети
Солов'я не в силі зрозуміть? (М. Рильський)

В.-д. поширений у світовій поезії, зокрема в античній (аркадійська поезія, буколіки, дифірамби тощо), в якій він походить від жанру амебейя з притаманною йому формою питання—відповіді, у східній (дастан, муназар та ін.). Переважно побудований як теза й антитеза, що спостерігається у таких творах, як «Коротка бесіда між Паном, Войтом і Плебаном» М. Рея (XVI ст.), «Суперечка між Теймуразом та Руставелі» Арчила Багратіоні (XVII—XVIII ст.), «Волинські буколіки» Оксани Лятуринської (XX ст.). У такому вигляді він відображений і в народних піснях, в яких застосовується антифонний (виконують два хори по черзі) спів: «А ми просо сіяли, сіяли...». У сучасній ліриці має різні форми:

— Хіба то я?
— То ти і я...
— А може то ми...
— А може то сніг...
— То біла стіна...
— Хіба то вечір?
— То кохання...
— То кохання...
— То ти і я [...] (М. Саченко).

Вірші *(лат. versus: лінія, рядок вірша)* — авторські духовні, почасти світські твори, культивовані граматиками і поетиками, починаючи від праць Арсенія Еласонського («Адельфотес», 1591), Лаврентія Зизанія Тустановського, Мелетія Смотрицького (1619), Памва Беринди, поширювані братськими школами кінця XVI—XVIII ст. в бароковій поезії України, а також Білорусі (віршові вставки у «Біблії» Франциска Скорини, доробок Андрія Римші та ін.). Іноді їх називали «верші» (скріплені римою дистихи). Паралельно функціонували дві версифікаційні системи: ізосилабічна, живлена досвідом народного неврегульованого віршування та візантійською традицією, (зокрема, молитвословний вірш); силабічна, зумовлена впливом польської поезії та практикою українських коломийок. Перший тип дисметричних В. із суміжними римами (краєгласіє) та довільною кількістю складів у кожному версі й парокситонною римою використовували Герасим Смотрицький, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Лаврентій Зизаній та ін. Поширеним був також тринадцятискладник, хоча вживали й інші розміри, від п'ятискладника до дванадцятискладника; крім двовірша, були популярними катрен, строфа з перехресним римуванням, сапфічна строфа. Барокові В. створювалися під впливом христоцентризму, орієнтувалися на біблійні мотиви, органічно доповнені античними та вітчизняними. Для них були характерні тематичне (релігійно-філософська, геральдична, батальна, панегірична, історична, епіграматична, медитативна, гумористична, курйозна, фігурна, «нищенська», еротична поезія) і жанрове (ляменти, орації, панегірики, епіграми, акровірші, романси тощо) розмаїття, дотепність, вишукана форма поезії; вони представлені в літературній спадщині Даміана Наливайка, Віталія, Касіяна Саковича, Олександра Митури, Лазаря Барановича, Дмитра Туптала Ростовського, Самійла Мокрієвича, Івана Максимовича, Івана (Іова) Величковського, Климентія Зиновієва, Олександра Падальського, Пилипа Орлика, Лаврентія Крщоновича, Данила Братковського, Феофана Прокоповича, Івана Пашковського, Григорія Кониського, Йоасафа Горленка, Григорія Сковороди та ін. В. були популярними у всіх колах тогочасного суспільства, задовольняючи переважно його практичні потреби. Тому вони тиражувалися у греко-католицькому «Богогласнику» (1790—91), їх співали лірники. В. поширювалися здебільшого в нормативних межах тогочасного книжного стилю, насиченого елементами живої народної мови, однак з'являлися тексти, написані українською мовою, зокрема «Пакшвіль» (1575) луцького шляхтича Яна Жоравницького, пісні напівлегендарної Марусі Чурай. Наприкінці XVIII ст. ця тенденція посилилася завдяки анонімним авторам різдвяних та великодніх пісень чи відомим поетам — Івану Некрашевичу, Семену Климовському.

Вірш-ікóна — різновид зорової поезії. Поняття Р. Грімма, який мав на увазі опис щита Ахілла, викуваного богом ковальства Гефестом, у вісімнадцятій пісні поеми «Іліада» Гомера, якого сприймали «як вчителя всіх малярів» (Г.-Е. Лессінг):

Приготував він насамперед щит — міцний і великий,
Гарно оздоблений всюди, ще й викував обід потрійний,
Ясно блискучий, та ззаду посріблений ремінь приладив.
Щит той з п'ятьох був шарів шкіряних, а поверх він багато
Вирізьбив різних оздоб, до дрібниць все продумавши тонко.
Землю на нім він зобразив майстерно, і небо, і море,
Сонця невтомного коло, і срібний у повені місяць,
І незліченні сузір'я, що неба склепіння вінчають [...].

Вірш-квадрáт, або **Загáдка сіячá** *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і quadratum: чотирикутник)*, — різновид зорової поезії, відомий в італійській, шотландській, польській та ін. літературах, який часто друкувався у вигляді фігурного вірша, вважався проявом паліндрома, тому був призначений для читання зліва направо, справа наліво, знизу вгору і згори вниз, фіксував більше слів, ніж літер, а тому вважався магічною піснею-заклинанням над духами:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

У давній українській літературі про В.-к. є згадки у деяких поетиках, він наведений на останній сторінці збірки «Млеко, од овці пастиру належноє...» (1691) Івана Величковського. Іноді В.-к. був тлом для інших мотивів, зокрема хреста, а під ним — молільника, що спостерігалося у виділених віршах Грабануса Мавра. Різновидом В.-к. вважається вірш-лабіринт. В.-к. іноді трапляється і в сучасних поетів, наприклад у доробку І. Іова:

К О З А К
А Т А К А
З А Р А З
О Т А Т О
К О З А К

Вірш-лабіри́нт, або **Відцентро́вий вірш,** — різновид вірша-квадрата, в якому текст розташований від центру на всі боки: початкова літера вміщена в середині твору, який читається від неї праворуч, ліворуч, вгору, вниз. Інколи він починається вгорі зліва, читається праворуч униз, а звідти — навпаки. Такий вірш через неясність називають ще солонським. Приклади В.-л. наводив Митрофан Довгалевський у трактаті «Сад поетичний...» (1736), наголошуючи, що твір може мати форму гекзаметра або пентаметра, простого адонійського акаталектичного диметра або складнішого ферекратейського акаталектичного героїчного триметра, будь-який розмір. Форми В.-л. створюють ефект руху, якого значно пізніше досягли прихильники оп-арту; інколи асоціюються з предметами, зокрема хрестом: вірш, написаний гекзаметром, про хрест, читається з центру: «*Hoc signo Christi vinses omnes inimicos*» («Ти ворогів усіх знаком христовим переможеш»). В.-л. був поширеним у бароковому віршуванні. Звертався до такої практики Симеон Полоцький (наприклад, лабіринт із фразою «Многа літа Симеону»).

Вірш-об'є́кт (*лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і objectus: предмет*) — різновид зорової поезії, поетичний текст, який асоціюється зі скульптурою або ассамбляжем. Зображення предметів використовуються поруч із літерами, числами та ін. знаками, дуже рідко — словами, які можуть міститись лише у назві твору. В.-о. характерні для творчості М. Короля, наприклад «Самозаглиблення». А. Вознесенський називає В.-о. відеомою.

Віршо́ве мо́влення (*лат. versus: лінія, риска, рядок вірша*) — відмінний від прози тип організації художнього мовлення, базований на засадах ритму та рими, особливостей віршового розміру, що зумовлюють незвичне поєднання слів із підвищеною семантичною місткістю та емоційно-експресивним забарвленням. Віршовий текст, зазвичай використаний у специфічному контексті, формує особливий світ, який відповідає вимогам естетичного ідеалу. В. м. характеризує відхилення від мовних нормативів аж до аграматизму, яке є підставою для внутрішнього лексичного, смислового, синтаксичного збагачення. У В. м. використовують забарвлену лексику, багато тропів та стилістичних фігур, елементи розмовного мовлення, діалектизми, жаргонізми тощо. В. м. є найприкметнішою ознакою ідіолекту письменника, вказує на неповторну манеру його письма, притаманний лише йому код внутрішньої форми, гру слів: «*Посо́ловів од співу сад/ Од солов'їв і од надсад*» (В. Стус); «*Назвати все ж не так — не солов'єм?/ Коли ж він так безтямно соло в'є?*» (І. Драч).

Віршо́вий ритм — див.: **Ритм.**

Віршо́вий ро́змір, або **Метр** (*лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і грец. metron: міра*), — особливість ритмічної одиниці, покладеної в основу певної віршової структури, що фіксує відповідний тактометричний період; міра вірша, його нормативна схема з відповідним графічним еквівалентом. Метричне віршування, що ґрунтується на періодичній повторюваності довгих і коротких складів у межах стопи або крати, властиве античній поезії, арузу (квантитативне віршування), натомість у силабо-тоніці основі метрики притаманне чергування наголошених та ненаголошених складів (квалітативне віршування), з яким не завжди збігається живий ритм вірша. Поняття «В. р.» стосується також паузника, тактовика, на відміну від дисметричного нестопного вірша (акцентний чи алітераційний вірш, фразовик, верлібр тощо).

Віршо́вий рядо́к — див.: **Верс.**

Віршозна́вство (*нім. Metrik, Verswissenschaft, англ. metrics, versification, франц. versification, польс. wersologia, рос. стиховедение*) — розділ літературознавства, частина поетики, наука про віршові нормативи літературних творів, покликана з'ясовувати внутрішні структури та функції вірша (його метрику, строфіку та фоніку). Кожен із трьох аспектів має власні характеристики звукових складників (статика) та їх сполучення (динаміка). Так, метрика розмежовується на просодію та версологію. Не кожна версифікаційна система складається з таких компонентів. Античному віршуванню не була властива фоніка, натомість до арабського (аруз) додається ще елемент стилістичних фігур. Деякі аспекти В. можуть бути об'єктами вивчення кількох дисциплін. Так, енжамбеман розглядається на межі стилістики; тверді строфічні форми — композиції; інтонація стосується також декламації, стилістики, тематики. Виникнення В. пов'язане зі становленням поезії у писемній формі, відмежованій від музики, яке відбулося в давньоіндійській (V ст.), еллінській (IV—III ст. до н. е.) літературах. Давньогрецька теорія вірша вплинула на давньоримську, яка, як і перська та арабська, стала джерелом новоєвропейського В., набуваючи нормативної специфіки (канону) з прикладною настановою «навчити писати вірші». Така тенденція тривала до XIX ст., коли В. здобуло статус науки про техніку віршування. Основним аналітичним інструментом В. стала статистика, яка виявляла константи, домінанти, тенденції звукових явищ, обов'язкових для вірша, використовувала метод порівняльно-історичного літературознавства при зіставленні різних періодів історії письменства чи різних національних літератур, а також звуколаду окремого поетичного твору і природної фоніки мови. Формування давньоукраїнського В. розпочалося в києворуський період, засвідчене в Ізборнику Святослава 1073 («О образѣх» Георгія Хіровоска). Основи українського В. закладалися у граматиках та поетиках доби бароко, класицизму та Просвітництва, починаючи від Арсенія Еласонського («Адельфотес», 1591), Лаврентія Зизанія-Тустановського («Граматіка словенска», 1596), Мелетія Смотрицького («Граматіки словенския правилное синтаґма», 1619), Памва Беринди («Лексіконъ славенороссиий и именъ тлъкованіє», 1627), у яких воно розглядалося як несамостійна частина філології. Лише під впливом європейських поетик Ієроніма Віди («Про поетичне мистецтво»), Ю. Ц. Скалігера («Сім книг поетики»), Якова Понтана («Три книги поетичних основ»), Матвія Сарбевського та ін., які спиралися на теорію Арістотеля й Горація, В. поступово набувало самостійного статусу в поетиках братських шкіл, передусім Києво-Могилянської колегії (академії). До них належали втрачена

«Книга поетичного мистецтва» (1637), «Касталійське джерело» (1685), «Ліра» (1696), «Парнас» (1719—20) та ін. В. розвивали у студіях Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Георгій Сломинський, Григорій Сковорода, які вивчали переважно систему силабіки. Проблема В. активно розроблялася у XIX—XXI ст., була об'єктом наукового висвітлення О. Потебні, В. Перетца, І. Франка, Ф. Колесси, К. Квітки, Б. Навроцького, Б. Якубського, Д. Загула, Г. Майфета, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, В. Чапленка, С. Гаєвського, В. Симовича, Я. Гординського, І. Огієнка (митрополита Іларіона), В. Державина, Д. Нитченка, І. Качуровського, В. Ковалевського, К. Волинського, Ніни Чамати, Галини Сидоренко, Наталі Костенко, М. Сулими, Алли Коваль, А. Ткаченка, Б. Бунчука, А. Гуляка, А. Підпалого, Ольги Башкирової, Надії Гаврилюк та ін. Увага дослідників була зосереджена на акустичній специфіці віршового мовлення, метриці і строфіці, притаманній силабо-тонічній, тонічній системам віршування, порівнянні їх із народною та силабічною версифікацією. Проблемам В. приділяли увагу й зарубіжні дослідники, зокрема російські: А. Белий, Г. Шенгелі, Р. Якобсон, В. Жирмунський, В. Томашевський, Ю. Тинянов, Ю. Лотман, А. Колмогоров, М. Гаспаров, А. Кондратов та ін.

Віршомі́фія *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і грец. mythos: слово, сказання)* — дуже швидкий усний обмін віршами чи фразами, який часто використовується у театральному мистецтві задля увиразнення драматизму сцени.

Віршопредме́т — речі, на яких писалися віршові рядки, здебільшого у вигляді ребусів. Поняття французького сюрреаліста А. Бретона. В. був спробою поєднати можливості словесного та пластичного мистецтв, розкрити особливості мімезису несвідомого у художній дійсності та реальному світі.

Вірш-пейза́ж, або **Пейза́жна лі́рика** *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і франц. paysage, від pays: країна, місцевість)*, — ліричний жанр, у творах якого зображено естетичні переживання олюдненої, анімізованої чи одухотвореної, здебільшого персоніфікованої природи. Значення В.-п. відмінне у різні культурно-історичні епохи: був практично відсутній за класицизму, натомість широко практикувався романтиками. В українській ліриці В.-п. є одним з основних жанрів, якому властива емоційна інтимізація. Іноді поети уточнюють жанровий різновид, наприклад А. Малишко у вірші під назвою «Пейзаж»:

[...] Хмеліє мед у вуликах сухих,
Бджола бринить, як промінь віковічно,
І плід, мов серце яблунь молодих,
У груди саду гупає ритмічно.

І сам я тут, обнявши далину,
Ряснію, множусь, дихаю травою,
І вся земля натягує струну
Між сонцем і людиною живою.

Вірш-періо́д *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і грец. periodos: кружний шлях, обертання)* — ліричний жанр, у якому віршовий твір збігається (або майже збігається) з надфразною єдністю незалежно від строфічної будови. Чимало В.-п. міститься у доробку О. Зуєвського («Голуб серед ательє», «З ліричного магрітта», «Черемха», «Два світла», «Зоряні іменини Мінотавра» тощо), один із них — «Альбом із Мактаквак-Ладжу»:

У цім альбомі пов'язало
Світлини надвечірніх піль
І ластівок, що в'ються вдало
Над травами ізвідусіль,

І спогади про Філомену,
Наївні Рильського слова,
Розмову приязну й веселу,
Неначе пісня гуртова,

Обличчя те, що буде в ньому
Пливти, як місяць, аж до хмар
Весь вечір затишного дому
І поновляти календар,

Число додаючи неждане
Святковим, на оздобу, дням,
Що кожен рік між них прогляне
Її осяяним ім'ям

І цнотою, що закувати
Змогла їй посмішку, як бронь,
Палких очей невловні шати
І ласку трепетних долонь.

Вірш-троп *(лат. versus: лінія, риска, рядок вірша і грец. tropos: зворот)* — поетичний твір, повністю охоплений структурою тропа. Розрізняють вірші-порівняння (В. Сосюра: *«Ой, летить метелик на огонь із тьми... / Як подібні часто та на нього ми. / Летимо в шуканні щастя верховіть, / Щоб в огні кохання серце спопелить»*), вірші-символи, вірші-алегорії, вірші-синекдохи, вірші-метонімії, вірші-метафори, вірші-симфори. Найчастіше вони характерні для віршових мініатюр, а також бейтів, хайку, танка тощо. Приклад вірша-симфори із циклу «Енергія кінця світу» М. Воробйова:

ось ти лежиш
і пробує сонце
кригу:
коли ж це було?

Віршува́ння, або **Версифіка́ція** (*лат. versificatio, від versifico: складаю вірші*), — мистецтво вираження автором думок і переживань у віршовій формі; система організації поетичного мовлення на основі закономірного повторення певних мовних елементів (синтаксичних структур, довгих та коротких складів, наголосів, суголось тощо), зумовлених культурно-історичною практикою певної національної мови. Визначальні риси В. — наявність версів та певний віршовий розмір (метр). Верси можуть поділятися на дрібніші складники (півверси, склади, стопи), розмежовуватися цезурою чи об'єднуватися у строфи, мати вигляд строфоїда та астрофічного вірша. На ранній стадії усного В. панував інтонаційно-фразовий лад, коли верси, довільні за кількістю наголосів чи складів, були охоплені синтаксичним паралелізмом. Згодом поширилася інша практика, коли В. фіксувалося системою певних нормативів. Згідно з просодичними властивостями мови воно розмежувалося на дві групи. Першу групу утворювали жанри квантитативного В., ознакою якого вважається еталонне чергування довгих і коротких складів та долучених до нього більших ритмічних одиниць (античне віршування, аруз, деякі різновиди фольклору). До другої групи належать твори квалітативного В., у яких врахована не

тривалість складів, а їх акцентна виразність, принципи наголошених і ненаголошених складів. Витіснивши твори першої групи, квалітативне В. диференціюється на силабічну версифікаційну систему, де первинною ритмічною одиницею є сумірна кількість складів із чіткою константою, що властиво мовам із постійним наголосом (французька, польська та ін.), тонічну, основою якої є рухливе, врегульоване повторення акцентів, та силабо-тонічну, для якої характерне чергування наголошених і ненаголошених складів (мови з рухомим наголосом — українська, білоруська, російська, англійська та ін.), поєднання силабічних і тонічних ознак. Спостерігаються, однак, проміжні версифікаційні форми: коломийковий вірш, що постає внаслідок злиття силабічної та силабо-тонічної системи В., паузник і тактовик, у яких також наявне поєднання цих елементів із посиленням властивостей неврегульованого вірша, що набувають виразної автономності у верлібрі. В. стосується також синкретичних утворень на зразок віршів прозою. Водночас у В. застосовуються категорії метричної (антична, силабічна, силабо-тонічна, тактометрична) і дисметричної (алітераційний вірш, акцентний вірш, фразовик, райошник) версифікаційних систем, які співвідносяться із врегульованим і неврегульованим віршем. В. проявляє тенденцію до інтонаційно-семантичної завершеності. Важлива вона й у верлібрі, в основу якого покладено особливий темпоритм, відмінний від римованого вірша, що має свою впорядковану звукову організацію. В. послуговується теоретичним досвідом версології, використовує графічні еквіваленти квантитативних, квалітативних, врегульованих і неврегульованих віршових сполук. Відомий також силабо-мелодійний вірш: китайський п'ятискладник доби Тан, що утворений чотирма версами у строфі, п'ятьма складами у версах із чергуванням сильного, підвищеного та пониженого тонів. В історії українського письменства початки В. пов'язані з усною народною творчістю, з християнськими пам'ятками візантійського і давньоболгарського походження («Похвала царю Симеону», «Азбучна молитва» до Учительного євангелія Костянтина Болгарського тощо), з пам'ятками києворуського періоду («Слово о полку Ігоревім», «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона та ін.), у яких віршові фрагменти з'являлися у прозовому викладі. Новолатинська та барокова поезія сприяли поширенню в давній українській літературі античних і силабічних форм. Вони поволі витіснялися силабо-тонічними, які в XIX ст. межували з авторським різновидом вірша — шевченківським. В. XX ст. розвивалося за домінування вже традиційного силабо-тонізму, що поволі поступався тонічному віршу та особливо верлібру. Важливе значення у В. мають і ритмотвірні чинники, засоби структуризації поетичного мовлення: комплекс римування, стилістичні фігури, різноманітність строфіки і тропіки, жанрова специфіка. Засвоєння нормативів та механізмів В. сприяє розкриттю невичерпних можливостей таланту поета, за відсутності якого навички В. засвідчують лише імітаційну майстерність автора, що інколи переростає у версифікаторство.

«Вісімдеся́тники: Антоло́гія нові́ї украї́нської поезі́ї» — видання доробку поетів 80-х XX ст. (Ю. Андрухович, Наталка Білоцерківець, В. Герасим'юк, П. Гірник, І. Римарук, І. Малкович, П. Мідянка та ін.) разом із творами представників Київської школи та львівських «підпільних сімдесятників» в упорядкуванні І. Римарука з передмовою М. Рябчука (К. — Едмонтон, 1990).

Ві́сник — періодичне або неперіодичне видання журнального типу, присвячене публікаціям останніх найважливіших результатів наукових досліджень, подій тощо (наприклад, «Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка: літературознавство, мовознавство, фольклористика»). Іноді на сторінках В. друкуються художні твори, літературно-критичні статті, рецензії, відгуки («Літературно-науковий вісник»). У давньогрецькій драматургії В. — другорядна дійова особа, яка розповідала, що діялося поза сценою.

«Ві́сник» — літературно-мистецький та науково-громадський часопис націоналістичного спрямування (Львів, 1922—39; до 1933 — «Літературно-науковий вісник»), створений за ініціативою полковника Є. Коновальця, редагований Д. Донцовим. До авторського колективу, крім В. Бірчака, Дарії Віконської, Р. Єндика, М. Мухина, О. Наріжного, Д. Олянчина, А. Річицького, У. Самчука, входили також представники «Празької школи» — Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мосендз, Олена Теліга, Юрій Клен, Ю. Липа, Наталя Лівицька-Холодна, Оксана Лятуринська, О. Стефанович та ін., твори яких були вміщені на сторінках видання. Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мосендз, Олена Теліга, Юрій Клен називалися ще «вісниківською квадригою», або «вісниківцями». При журналі з 1934 виходила щоквартальна серія «Книгозбірня Вісника», присвячена постатям українського руху опору.

«Вісникі́вська квадри́га» — назва групи представників «Празької школи» — поетів Є. Маланюка, Олени Теліги, О. Ольжича, Л. Мосендза. Назва «квадрига» зумовлена асоціацією з четвіркою коней, запряжених в один ряд. До них приєднався Юрій Клен після реемІграції з Києва. Вони гуртувалися довкола часопису «Вісник». Його редактор Д. Донцов вважав їх «трагічними оптимістами», носіями «особливої філософії життя», що утворювали «авангард, сильний і відважний, нового мистецтва». Поняття «В. к.» має локальний характер, не тотожне «Празькій школі».

«Вісникі́вці» — див.: **«Ві́сник», «Вісникі́вська квадри́га», «Пра́зька шко́ла»**.

«Вісрамiа́ні» — грузинський роман XII ст., вільний прозовий переклад перської поеми Гургані «Віс-і-Рамін» (1048), очевидно, зроблений Саргісом Тмогвелі. Грузинський колорит, яскраве мовлення, суголосся з народним епосом «Абессалом на Етері» дають підстави вважати цей роман неординарною пам'яткою, алюзії на яку з'являються у творах письменників XII ст. І. Шавтелі, Чахрухадзе, Ш. Руставелі та ін. «В.» вперше опубліковано в 1884 та перевидано в 1933.

«Ві́сти» — щоденна газета (Харків, 1918—41; з 1941 — «Комуніст»), з 1919 — орган ВУЦВК. Спочатку була російськомовною, а з 1921 — друкувалася українською мовою. Обов'язки її першого редактора виконував «боротьбист», поет В. Еллан (Блакитний) разом із Є. Касьяненком. Особливо популярною була в період «українізації» (публікація гуморесок Остапа Вишні, творів В. Блакитного, В. Сосюри, Ю. Смолича, В. Поліщука, Г. Косинки, І. Сенченка, К. Гордієнка та ін.). Під час святкування 200-річчя від дня наро-

дження Григорія Сковороди у грудні 1922 у «В.» з'явилися уривки з поеми «Сковорода» П. Тичини. На сторінках «В.» із шаржами та карикатурами часто виступав О. Довженко, підписуючи їх псевдонімом Сашко. При газеті функціонував додаток, що постійно змінював свою назву («Література і мистецтво», «Культура і побут»), який висвітлював складний літературний та духовний розвиток «розстріляного відродження». Зокрема, на шпальтах «Культури і побуту» спалахнула Літературна дискусія 1925—28, започаткована М. Хвильовим, яка була важливою подією в історії українського культурного життя. «В.» висвітлювали й інші питання, наприклад правописні проблеми напередодні присвяченої їм конференції 1927. На межі 20—30-х XX ст. «В.» перетворилися на офіційну комуністичну газету.

«Вістник культу́ри і життя́» — ілюстрований громадсько-культурний і літературний тижневик (К., 1913; з'явилося всього чотири числа) за редакцією П. Богацького і сприяння Г. Хоткевича. Мав на меті просвітницькі завдання, інформував читача про «культурний світ, новини наукового й артистичного руху» України та еміграції, знайомив його з японською драмою, польською музикою, кобзарським мистецтвом, творчими пошуками скульпторів, зокрема С. Коньонка (Конєнкова), малярством Андріївської церкви, друкував тексти оригінальної і перекладної художньої літератури, серед них — драматичний етюд «Люблю женщину?» Г. Хоткевича, оповідання «Батар» Джека Лондона, критичні та бібліографічні матеріали, зокрема підписаний криптонімом Г. Х. (Г. Хоткевич) відгук на колективний збірник «Z dziejow Ukrainy».

Вісьови́й вірш, або **Вісьови́к,** — за визначенням М. Короля, різновид зорової поезії, на вертикальній вісі якого розташовані або римовані слова, або повторюваний у різних словах склад, або одна спільна рима для низки слів, що створюють враження ритмічності при візуальному чи звуковому сприйнятті тексту:

дивись
див
    вись
    віссю
спадає
спас
    дає
    дар
сподівань
по сповіді
БОГ
    господар
а в господарній
    господі
    на споді
наш поділ
    у подив
    сходив.

Віталі́зм *(лат. vitalis: життєвий)* — відмінність живої природи від нематеріального світу, наявного у ній. Поняття запозичене літературознавцями з біології. Такі погляди, закорінені в анімізмі, розвивалися в міркуваннях Платона про безсмертну душу, в припущеннях Арістотеля про наявність у живих організмах доцільного існування. Аретей (50 до н. е.) вжив це поняття у значенні «життєва сила». Такі концепції не сприймали атомісти. Методологічну основу В. обґрунтував на межі XIX—XX ст. німецький ембріолог Х. Дріш. Полемізуючи з дарвінізмом, із теорією спадковості Г. Менделя, він узагальнив ідею «машинної теорії життя», що зводилася до ентелехії — доцільного чинника, що має позаматеріальні властивості, існує поза простором і часом, проте впливає на організацію живого світу. Такі тенденції позначилися на багатьох стильових струменях модернізму й авангардизму, були зумовлені настановами «філософії життя», передусім Ф. Ніцше та А. Бергсона. Категорії руху, динаміки, мінливої, постійно оновлюваної екзистенції, некерованої стихії, антираціоналізму, апологетизація біологічних чинників стали базовими для художньої творчості, зокрема на теренах експресіонізму й футуризму. Пафос В. характерний для модерністської збірки «Зелена євангелія» (1938) Б.-І. Антонича:

Зелена ніч рослин душна екстазом знемоги,
у скорчах розкоші кущі, коріння, й пальці,
                                        й листя
насіння вибухає, й місяць коле землю рогом,
аж гасне днем закритий, що, мов змій,
                                        за ним іскриться.

Однак прояв В. можливий і в романтичних творах («Овід» Етель-Ліліан Войнич, «Воля до життя» Джека Лондона, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Вертеп» А. Любченка, «Книга балад» О. Влизька, «Тигролови» І. Багряного, лірика Олени Теліги та ін.), у реалістичному дискурсі, що засвідчив У. Самчук романом «На твердій землі» (виповнений імперативами монолог Павла Даниліва після того, як він, витримавши важкі випробування, отримав канадське громадянство: *«Я не скорився. Я не міг скоритися. Я не мав сили скоритися. Не знаю, звідки і для чого ця моя сталево-тверда нескореність, але вона є, вона буде»*). На засадах В. постала і «романтика вітаїзму» М. Хвильового, однак вона має відмінне семантичне наповнення. В. є комплексом ідей, спрямованих на подолання традиційних уявлень про смерть, що трактується як сутність, рівноцінна життю.

«Вітчи́зна» — щомісячний літературно-художній та громадсько-політичний журнал, орган НСПУ, заснований у Харкові (1933) під назвою «Радянська література», з 1941 — «Українська література» (до 1946). Виходив у Києві (1934—41), в Уфі (1941—43), у Москві (1943—44), знову в Києві (з березня 1944). З 1946 має сучасну назву. За період існування часопису обов'язки головного редактора виконували І. Кулик, І. Микитенко, Ю. Яновський, Є. Адельгейм, О. Гончар, Л. Новиченко, Д. Копиця, В. Козаченко, О. Полторацький, Л. Дмитерко, О. Глушко. На сторінках видання в розділах «Поезія», «Проза», «Критика» й «Публіцистика» постійно друкувалися нові твори українських письменників та переклади із зарубіжних літератур. У «В.» вперше з'явилися поема «Похорон друга» П. Тичини, «Мандрівка в молодість» М. Рильського, новели О. Довженка, роман «Жива вода» («Мир») Ю. Яновського, романи і повісті О. Гончара («Альпи», «Голубий Дунай», «Злата Прага», «Прапороносці», «Людина і зброя», «Тронка», «Собор» та ін.), твори Р. Іваничука («Мальви»), Б. Харчука («Волинь»), І. Муратова («Свіже повітря для матері»), В. Дрозда («Катастрофа»), оповідання Гр. Тютюнника, Є. Гуцала («Шкіль-

ний хліб», «Сільські вчителі»), П. Загребельного («Південний комфорт») та ін., поетичні добірки В. Сосюри, А. Малишка, В. Мисика, Л. Первомайського, Д. Павличка, Ліни Костенко, І. Драча, М. Вінграновського. Після засилля вульгарної соціологічної критики, представленої статтями Л. Хінкулова, І. Стебуна, М. Шамоти, журнал у період шістдесятництва переживав хвилю оновлення аналітичної свідомості (І. Світличний, В. Іванисенко, І. Дзюба, О. Ставицький та ін.). На межі 80—90-х XX ст. «В.» надавала площу не лише новітнім письменникам, а й класикам, особливо представникам «розстріляного відродження» (М. Хвильовий, В. Підмогильний, М. Зеров, М. Куліш, Б. Антоненко-Давидович) та ін. репресованим радянською системою авторам (В. Стус, І. Калинець, М. Осадчий), а також емігрантам, передусім В. Винниченку («Слово за тобою, Сталіне», «Лепрозорій»), Юрію Клену («Прокляті роки»). Також журнал прагнув забезпечити читача вилученою радянською системою з читацького обігу фундаментальною «Історією України-Руси» М. Грушевського, історичними розвідками Д. Яворницького, студіями Олени Апанович та ін. Тут вперше був опублікований переклад Нового Завіту з грецької мови. Нині на сторінках журналу друкуються твори Ліни Костенко, Ю. Мушкетика, В. Яворівського, Ірини Жиленко, Д. Кременя та ін., а також молодших авторів — П. Федотка, М. Красуцького, В. Пузія, Ольги Германової, В. Герасимчука та ін. Редакція часопису присуджує премію ім. Ю. Яновського за кращу новелу. Світлана Йовенко регулярно веде розділ «XX сторіччя української поезії. Антологія “Вітчизни”».

Ві́чна жіно́чність *(нім. Ewig-Weibliche)* — поняття Й.-В. Гете (фінальні рядки «Фауста»: «*символ сущого, / Де сни здійсняться, / Де все урочеє / Діє й живе*; / *Вічно жіночеє / Нас кличе й зве*»), яке вказує на трансцендентну силу, виражену в любові, спроможну підняти людину до рівня вічного творчого життя, схильну керувати «світом чоловіків», позбавляти їх егоїзму у пориві до ідеалу краси, добра, істини. Втіленнями універсального символу В. ж. є постаті Великої Матері, Діви Марії, Беатріче; войовничої Матері-птиці праукраїнців, містичної Софії (мудрості) християн, прекрасної Дами серця трубадурів, образу гармонії та незнищенної вроди романтиків, Божественної мудрості у трактатах В. Соловйова, П. Флоренського, поетів срібного віку тощо. Для деяких поетів, як-от для В. Сосюри, мотив жіночності був визначальним. Ідеалізована модель В. ж. може набувати реальних обрисів, як у ліриці Т. Шевченка: «*Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З малим дитятком на руках*». Г. Аренс, коментуючи поему «Фауст» Й.-В. Гете (1989), зазначав, що В. ж. неможлива без вічно чоловічого, що поет вкладав у ці поняття чоловіче уявлення про світ. Ще раніше К.-Г. Карус («Листи про Гете», 1835) наголошував, що завдяки поняттю В. ж. долається чоловічий егоїзм у жіночій стихії любові, торується шлях до вічних істин. Водночас концепцію В. ж. не визнавали Ф. Ніцше («Потойбіч добра і зла»), О. Вейнінгер («Стать і характер»), сучасна феміністична критика.

Ві́чне пове́рнення — вища форма утвердження, яка може бути досягнутою. Термін Ф. Ніцше, який з'явився під час його мандрів (1881) до Сільвапланду у хвилину осяяння. В. п. названий час, здатний у безкінечності неминуче повторювати однаковий стан речей, певні явища, тому у неосяжному майбутньому вірогідна поява людини, схожої на Ф. Ніцше. Така ідея облагороджує кожну мить життя, зближуючи різні часи, зумовлює бачення світу з погляду вічності («Esse Homo», «Весела наука», «Потойбіч добра і зла»). Найповніше проблема В. п. розкрилася у книзі «Так сказав Заратустра», зокрема у поетично-герменевтичних пророцтвах головного персонажа у другій частині твору. В. п. у творі є «нещадним молотом», що нищить усі сподівання та мрії, принижує слабких та утверджує сильних, які беруть на себе велику відповідальність: «*Я приймаю тебе, життя, яким би ти не було, тому що дане нам у вічності, ти перетворюєшся в радість та бажання ненастанного повернення твого; адже я люблю тебе, вічносте, і благословенне кільце колець, кільце повернення, яке пошлюбило мене з тобою*». В. п. підпорядкована і надлюдина, перейнята великою волею до життя, волею до влади, відкинувши уявлення про потойбіччя. Формула «В. п.» залишилася не з'ясованою, ставши предметом інтелектуальних дискусій. Пізніше Ф. Ніцше відмовився від неї, боячись можливого повторення свого життя, перспективи перетворення на бранця сліпої природи. Деякі дослідники, зокрема А. Фульє, виявили у В. п. інтертекстуальний зріз, ремінісценцію античних мислителів — Піфагора, Геракліта, стоїків та ін., а також новітніх учених. На думку М. Гайдеггера («Європейський нігілізм»), Ф. Ніцше намагався з'ясувати, як має існувати сутнє, що способом буття може бути лише В. п. волі до влади. Ж. Дельоз («Відмінності і повторення») вважав, що модель німецького філософа протиставляється давнім циклічним моделям, отже, слід розмежувати уявлення про неї таку як вона є, чим переймався Ф. Ніцше, відкидаючи традиційні тлумачення світу, та про повернення схожого, однакового, ідентичного, на чому наголошували інтелектуали минулого.

Ві́чні о́брази — літературні постаті, які за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів. Класичними В. о. у світовому письменстві вважаються Прометей, Федра, Медея, Мойсей, Каїн, Вічний Жид, Дон Кіхот, Дон Жуан, Гамлет, Фауст, Чайлд-Гарольд, Конрад Валенрод та ін., які виникли на конкретно-історичному підґрунті і сконцентрували у собі архетипні характеристики, споконвічні пошуки сенсу життя, першосутності, онтологічного призначення людської природи, виразили безперервні колізії історії культур та суспільств. Українська література також має національні В. о.: Боян, Ярославна, Байда, Мамай та ін.

Ві́чні те́ми (моти́ви) — літературні теми загальнолюдського (загальнонаціонального) значення, яким властиві проблеми віднаходження шляхів до Бога, до істини, пошуки смислу буття та його першосутності і доцільності, зокрема, коли йдеться про життя і смерть, різні ініціації, взаємини як із фізичною, так і з духовною природою, антиномію любові й ненависті, добра і зла, творчості й руйнації тощо. Тому в художніх творах поряд із критерієм Краси постає критерій Правди — визначальні естетичні категорії співвідносяться з морально-етичними. Всі письменники звертаються до В. т. (м.). Так, євангельська фабула спокушення Христа дияволом набула індивідуального, конкретно-історичного смислу в романі «Жовтий

князь» В. Барки, коли під час голодомору 1932—33 комуніст Отроходін пропонує Мирону Катраннику два мішки зерна, аби той, зрадивши своє людське єство і осквернивши образ Божий у собі, віддав більшовикам сакральну річ — потир.

Вкла́дка — додатковий аркуш чи кілька аркушів до газети, що виходить зі збільшеним на шістьвісім сторінок обсягом. До практики В. інколи звертається «Літературна Україна».

Вкле́йка — ілюстрації, малюнки, таблиці, тексти, світлини тощо, надруковані на окремих аркушах і приклеєні на окремих сторінках книги, журналу, збірника. В. є репродукції робіт художника А. Буртового у збірці «Діва Обида» (Львів, 2002) І. Римарука.

Вкра́плена нара́ція — часове зміщення між двома моментами акції у художньому творі, характерне передусім для епістолярних та щоденникових жанрів («Щоденник» Т. Шевченка, «Щоденник студента» Є. Гребінки, «Гуцульський рік» В. Портяка).

Вкра́плення — різновид варваризму, введення у літературний твір фрагментів тексту з іншомовних джерел задля його змістового, емоційно-смислового увиразнення, як у вірші «Спів Арлекіна» М. Вороного, в якому вжито латинські слова:

О, не здивуйте, excellentes,
В тім співі — відгук боротьби
За давнє «uti possidentes»,
За гасло: «Panen et circenses!»
Я син юрби.

Вла́сний кореспонде́нт *(франц. correspondant, від лат. correspondens, correspondentis: той, що повідомляє)* — відповідальний штатний працівник редакції, який з місця свого перебування надсилає до періодичного видання матеріали. Також виконує організаційну роботу, спілкується з авторами листів до редакції. Практикується і діяльність позаштатних В. к., дібраних із кола найактивніших дописувачів.

Вну́трішній заголо́вок — заголовок, який уточнює титульну назву твору або подає її варіант. Наприклад, трилогія «Ost» У. Самчука має три В. з.: «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе».

Вну́трішній моноло́г *(грец. monos: один, єдиний і logos: слово, вчення)* — різновид монологу, в якому замість опису зовнішніх подій фіксується перебіг внутрішнього переживання літературного персонажа. В. м. стилістично оформлений як специфічний мовленнєвий акт, не призначений безпосередньо для комунікативного втілення, має відповідну логічну чи алогічну, синтаксичну чи асинтаксичну та інтонаційну структуру. Такий монолог зумовлений потребою зробити не тільки психологічний зріз образу, а й висвітлити мотиви людських, часто прихованих від стороннього ока вчинків. Вважається важливим прийомом психологізму, розбудованим на художній умовності, коли душевні порухи виводяться назовні завдяки посередництву автора, стаючи доступними для читача. В. м. вважається імітацією внутрішнього мовлення, відтворює його властивості: поєднання логічного мислення з інтуїтивним, скорочення думки, вживання еліпсів, пауз, невмотивованих понять, образних сполук, потік свідомості тощо. У драматичних творах, де дійова особа сама, без допомоги автора, розкривається, В. м. надається особливе значення, у поезії він збігається з постаттю ліричного суб'єкта. Особливу увагу В. м. приділяли модерністи, що помітив І. Франко, порівнюючи доробок письменників старшого покоління (реалістів), схильних до сумлінного, докладного «змалювання зверхнього світу», та представників молодшої генерації — М. Коцюбинського, В. Стефаника, Ольги Кобилянської та ін., які «відразу засідають у душу своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують все окружене». У XX ст. В. м. набував особливої оповідної масштабності у вигляді автономного потоку свідомості. Прийом В. м. може поширюватися і на великий за обсягом твір (роман «Я, Богдан» П. Загребельного) або стати домінантним принципом письма (характерний для постмодерністів).

Вну́трішня еміґра́ція *(лат. emigratio: виселення, переселення)* — статус творчої інтелігенції за тоталітаризму, будь-якого репресивного режиму, яка, зберігаючи свої творчий потенціал, фаховий рівень та гідність, уникає публічного життя, перебуває у «підпіллі», не полишаючи художньої творчості. Яскравим прикладом В. е. є діяльність угруповання «Київська школа», розвиток авторської акустичної пісні. Див.: **Еміграці́йна літерату́ра.**

Вну́трішня ри́ма *(грец. rhythmos, від rheo: течу)* — форма римування в середині вірша, спосіб розкриття можливостей його версифікаційної фоніки. Має велику традицію як у світовій поезії («Євангеліє» Отфріда, доробок романтиків), так і в українській (думи). В. р. широко застосовував у ліриці Т. Шевченко: римування суміжних слів, піввересів непарного верса з півверсом парного, горизонтальна алітерація та ін. (*«Послухає моря, як воно говорить, / Спита чорну гору: чого ти німа?»* та ін.). Майстрами В. р. вважають П. Б. Шеллі, Дж. Г. Байрона, А. Міцкевича, К. Маро, М. Вороного, П. Тичину, Ліну Костенко та ін. І. Качуровський виокремлює такі різновиди В. р., поширені у класичній та сучасній українській поезії: рима початку верса з його кінцем (А. Кичинський: *«Жива і скошена тече в мені трава...»*); кінця попереднього верса з початком наступного та початку попереднього з кінцем наступного (Д. Фальківський: *«Іде, іде снігами / На південь, північ, **схід**, — / А **вслід** червоні плями, / А вслід червоний **лід**»*; в останньому рядку строфи використано і попередній тип В. р.); рима піввересів на місці цезури (П. Мовчан; «Нагі ми, світе, ***глянь***... // *нагі і многогрішні / зрива всевладна **длань** // з нас сповиття торішні...»)*; рима кінця попереднього верса з півверсом наступного рядка на місці цезури (Б. Бунчук: *«Пейзаж із білими дим**ами** / Понад хат**ами**. // Дивний час»*); подібні початки суміжних чи близько розташованих суголосних слів (М. Бажан: *«Цей **такт**, / Цей тракт хитких істот, / Цей **акт** одвертий, **акт** прилюдний, / Цей неймовірний **акт**»)*; рима суміжних слів у версі (Б.-І. Антонич: *«[...] і піднеслася **голова**, й **слова** прийшли до уст зелені»)*; суцільна або майже суцільна рима (Г. Чупринка: *«... І голосе. / Хто **се**, хто **се** / Дзвони **носе**, / Хто **се** він?»)*; суцільна монорима (П. Тичина: *«Там топо**лі** на **волі** у **полі**»)*. Окремий випадок В. р. притаманний штабрайму.

Вну́трішня фо́рма *(лат. forma: зовнішність, устрій)* — відображення духовної єдності у художніх творах. Поняття запровадив у літературну (мистецьку) практику Плотін («Еннеади»), а поглибив

англійський філолог А. А. Шафтесбур (1671—1713), вважаючи, що у глибині літературного тексту прихована духовна креативна засада. Концепція В. ф. була поширена серед німецьких письменників другої половини XVIII ст., цікавила Й.-В. Гете, спонукала його до тлумачення художнього твору як організму; її обґрунтовували романтики, зокрема Ф. Шлегель, впевнені, що творчість залежить не від зовнішніх нормативів, а від внутрішніх духовних інтенцій. Представник «філософії життя» В. Дільтей сприймав В. ф. як природну експресію талановитої душі. Така тенденція тлумачення поняття позначилася на спостереженнях О. Потебні (пізніше поглиблених Г. Винокуром) за особливостями поетичного мовлення, коли з'ясовувався зв'язок звукового та морфемного комплексу слова з його первинними значеннями, визначався спосіб внутрішньої структурної та семантичної мотивованості слова іншими словами. Відтак розкривалося первинне (етимологічне) значення, що виникає з огляду на названу словом характеристику означуваного. Первинне значення іноді є прозорим (назва лободи *мучинець* походить від слова *мука*, бо її стебло і листки ніби вкриті борошнистим нашаруванням); іноді — прихованим через появу багатозначності (*столиця* і *постіль*, що походять від слова *стелити*); затемненим (спільнокореневі лексеми *початок* і *кінець*, що з'явилися внаслідок деетимологізації первинних значень). В. ф. поетичного слова, пов'язана зі здатністю мови бути джерелом художнього (віддаленого) змісту, стосується не лише тропів, особливо метафори та симфори, а й сутності внутрішньосемантичних модифікацій, коли означники утворюють своєрідний сенс без посилання на означуване, формуючи ілюзорне уявлення, ніби назви одних предметів уживаються як назви інших за аналогією, контрастом чи суміжністю.

ВОА́ПП (Всесою́зное объедине́ние ассоциа́ций пролета́рских писа́телей) — угруповання, засноване на І Всесоюзному з'їзді пролетарських письменників у Москві (1928; ліквідоване в 1932 у зв'язку з постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій»). ВОАПП мало на меті охопити «класово свідоме» письменство Росії (РАПП — Російська асоціація пролетарських письменників, «Кузница»), України, Білорусі, Грузії, Узбекистану, яке обстоювало штучну тезу «живої людини», мало «боротися» з достеменними літературами, проголошеними ворожими пролетаріатові, «попутницькими», націоналістичними. До складу угруповання входила ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), переносячи зразки вульгарно-соціологічної практики на українську літературу. Ядро організації утворила РАПП.

Водеві́ль *(франц. vaudeville, від назви долини річки Вір (vau de Vir) у Франції, де в XV ст. вперше з'явився цей вид художньої творчості)* — легка комедійна одноактна п'єса з анекдотичним парадоксальним сюжетом, динамічними діалогами, піснями-куплетами, танцями. Близька до комедії ситуацій, побутової драми, комедії-балету, інтермедії, тонадильї, фарсу, буфонади, балагана. Поняття запроваджене в літературний обіг завдяки пісняру, реміснику-сукняру Олів'є Баслену. За іншою версією, постало від назви міських пісень — «міські голоси» (voix de ville). Спершу поняття «В.» вживали на позначення самостійних куплетів із рефреном (фінальні пісні «Весілля Фігаро» П. О. де Бомарше), що пожвавлювали вистави ярмаркових театрів на початку XVIII ст. (Е. Скріб, А. Р. Лесаж, Ш. Фавар, Л. Ф'юзельє, Ж. Р. Реньяр та ін.), але невдовзі В. сформувався як драматичний жанр у веселих одноактівках дивертисментного типу. Після оприлюднення Законодавчими зборами декрету (1791) про свободу публічних видовищ у Парижі було відкрито театр «Водевіль» (1792), що започаткував низку інших, аналогічних — Театр Трубадурів, Театр Монтаж'є. У цей час В., що синтезував драматичну дію та співи і танці, схилявся до сатири, однак актуальнішими для нього були розважальні сюжети, побудовані на динамічній інтризі. У театрах використовувалися як оригінальні п'єси, так і перекладені з іноземних джерел і адаптовані до національного сприймання. Характерними ознаками В. вважаються змалювання дійових осіб у гіперболізованому вигляді, їх спрямованість на досягнення мети, обмежена обставинами динамічна дія, обов'язкова репліка в бік (a parte) для порозуміння з глядачем, застосування різнофункціональних куплетів тощо. Канонічної форми В. набув завдяки Е. Скрібу, автору 150 п'єс, зокрема «Ніч національної гвардії», «Ведмідь і паша», «Дипломат», Е. Лабішу («Солом'яний капелюшок», «Мандрівка Перрішона», «Скарбничка»), а також Н. Бразьє, Ж. Ф. А. Баяру, Ф.-Ф. Дюмануару. Їх творчість вплинула на доробок німця Г. Фрайтага («Журналісти»), австрійця Й.-Н. Нестроя («Злий дух Лумпацивагабунд», «Щастя, зловживання і повернення», «Талісман»), поляка графа О. Фредро («Чужоземщина», «Пан Йов'яльський», «Панни і гусари»), росіян О. Шаховського («Козак-віршувальник», «Ломоносов, або Рекрут-віршувальник», «Селяни, або Зустріч некликаних»), М. Хмельницького («Бабусині папуги», «Судженого конем не об'їдеш, або Нема лиха без добра»), Ф. Коні («Студент, корнет, арфіст та аферист», «Петербурзькі квартири»), П. Григор'єва («Складка на ложу в італійську оперу»), М. Некрасова («Шила в мішку не приховаєш — дівчини під клямкою не втримаєш», «Актор»), П. Каратигіна («Дивак-покійник»), особливо Д. Ленського («Лев Гурич Синичкін, або Провінційна дебютантка», «Вродлива й потворна, дурна і розумна», «Принц із чубом, більмом і горбом», «Наречений назахват»). Пізніше до В.-одноактівок звертався А. Чехов: «Про шкоду тютюну», «Пропозиція», «Весілля» тощо. Деякі з цих творів були добре відомі й українській публіці, зокрема вільний переклад «Актор Синиця» (1885) М. Кропивницького, п'єси Д. Ленського «Лев Гурич Синичкін [...]», переробленої з твору Е. Скріпа. В Україні джерелами В. були інтермедія, вертеп. Однак безпосереднім поштовхом до його розповсюдження стала написана українською та російською мовами комічна опера «Козак-віршувальник» (1812) О. Шаховського, що викликала протест І. Котляревського, спонукала до творчої полеміки, реалізованої п'єсою «Москаль-чарівник» (1819). Відомими були також «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені солдатом» (1813—14 або 1823—25) В. Гоголя, «Два брати з Санжарівки, третій з Хорола» І. Дрейсіга, «Бой-жінка» (1840) Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» (1884) В. Дмитренка, «По ревізії», «Дійшов до розуму» М. Кропивницького, «На сіножаті» (1901) Любові Яновської та ін. У В. широко використовуються фольклорні мотиви, побутові колізії («По-модньому»

М. Старицького, 1887). У В. брали участь такі актори, як М. Щепкін, К. Соленик. На початку XIX ст. В. мав ознаки полемічної, побутової, травестованої п'єси, п'єси характерів, п'єси-жарту, у середині XIX ст. поступово витіснявся мюзиклом, а згодом — побутовою комедією. Деякі драматурги, наприклад М. Кропивницький («Етюд»), намагалися не давати жанрового визначення своїм творам, що мали виразні ознаки В. Пізніше він наблизився до побутової комедії, комедії характерів, зумовлюючи розростання прозового тексту за рахунок віршового, зменшення драматичності куплетів. У XX ст. роль В. зменшилася. Водночас поняття «В.» мало відмінне смислове наповнення, могло використовуватися як фінальна або вставна частина класицистичних комедій («Божевільний день, або Весілля Фігаро» П. О. де Бомарше), окрема арія певного драматичного твору («Граф Нулін» О. Пушкіна), одноактівка, що супроводжувала багатоактну драму, як-от малюнок на одну дію «На перші гулі» (1911) С. Васильченка.

Водяни́й знак, або **Філігра́нь** *(італ. filigrana, від лат. filum: нитка і granum: зерно),* — прозоре зображення, відтворюване (насамперед на особливо важливих документах) на папері під час його виробництва, вперше виготовлене у Фабріано (Італія, 1282). В. з. використовувався в Галичині та Волині вже у XVI ст. на емблемах міських та родовідних гербів, поширювався пізніше на землях Наддніпрянщини в емблемах. Застосовується і як письмо. Метод В. з. використовується при з'ясуванні часу появи недатованих пам'яток писемності, зокрема літописних списків, хронік, полемічної літератури, рукописних художніх творів, стародруків тощо.

Во́єнні романі́сти (*англ. war novelists*) — група письменників-дебютантів на межі 40—50-х XX ст., учасників Другої світової війни, які використовували у своїх творах елементи реалізму, натуралізму, авангардизму. Особливо популярними були твори «Дзвін для Адано» (1944) Дж. Херсі, «Вілліво» (1946) Г. Відала, «Галерея» (1947) Дж. Бернса, «Оголені та мертві» (1948) Н. Мейлера, «Віднині і навіки» (1951) Дж. Джонса.

Вока́була *(лат. vocabulum: слово)* — окреме слово як предмет лексикології і лексикографії; окреме іншомовне слово з перекладом рідною мовою; заголовне слово словникової статті.

Вокалі́зм *(лат. vocalis: голосний звук)* — система голосних фонем певної мови або діалекту з усіма їх особливостями, які проявляються у процесі артикуляції у мовленні на певному етапі його розвитку. При творенні голосних (вокальних) звуків органи вимови не утворюють перешкод, тому ці звуки артикулюються за участі одного лише голосу. В. української літературної мови формують шість фонем: *а*, *о*, *у*, *е*, *и*, *і*. В окремих діалектах кількість голосних більша. У праслов'янській та києворуській мові існували ще редуковані голосні, зокрема ъ та ь, які зникли в XI—XIII ст., поступившись о та *е*. У порівняльній граматиці індоєвропейських мов В. називають також явище апофонії (тобто аблаут, або морфонологічне чергування) голосних фонем у певній морфемі, наприклад: *е — и — 0* (нуль звука): *беру — відбираю — брати*. В. із консонантизмом творить фонологічну систему певної мови. Ефект В. сторюють асонанси у поетичному тексті.

Викса́л — різновид старовинних садів для розваг та вистав, як-от Софіївка в Умані. Назва походить від саду для розваг у Лондоні.

Волапю́к (*штучне volapük: світова мова, від англ. world: світ і to speak: говорити*) — штучна міжнародна мова, яку створив у 1879 німецький лінгвіст Й. Шлейєр. Не набула практичного застосування. У літературній практиці поняття «В.» вживається з іронічним відтінком, коли йдеться про штучне мовне утворення.

Воли́нське (Жито́мирське) єва́нгеліє — пам'ятка української писемності, створена в 1571 у Житомирі мовою, близькою до народної, але з більшою кількістю церковнослов'янізмів, ніж у Пересопницькому євангелії.

«Воли́нський вільноду́мець» — український полеміст-анонім першої чверті XVII ст., який залишив свої записи живою народною мовою на полях Острозької біблії, «Бесід на 14 посланій Апостола Павла Івана Золотоустого», спричинені реформаційним, антикатолицьким процесом та полемічною літературою.

«Воли́нь» — газета за редакцією прозаїка У. Самчука, згодом — П. Зінчука, яка виходила у Рівному (1941 — початок 1944) на території, окупованій німецькими фашистами.

«Волы́нь» — громадсько-політична та літературна газета (1882—1917). Впродовж 1895—97 у ній постійно друкувалися твори О. Купріна, який на той час мешкав у Житомирі. На сторінках газети з'являлися твори І. Франка, В. Кравченка, В. Стефаника, етнографічні матеріали Л. Штернберга, рецензії на вистави за п'єсами корифеїв українського театру — І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, статті до ювілеїв Т. Шевченка, О. Пушкіна. У редакції «В.» працювали М. Коцюбинський (з кінця 1897 до березня 1898), Г. Мачтет (1896—1900).

Волочі́льні пісні́, або **Волоче́бні пісні́,** — різновид білоруської календарно-обрядової пісенності. В. п. співають на Великдень, коли парубки (співаки, музики, міхоноша) віншують людей (*«Валачобнікі валачыліся, валачыліся, памачыліся...»*), дістаючи винагороду калачами та крашанками. В. п. мають спільні ознаки з гаївками, риндзівками, веснянками, рогульками. В окремих районах Білорусі В. п. виконували дівчата на Юр'я, тобто на свято Юрія. У В. п. ідеться про оранку, сівбу, дощі тощо, для них характерний еротичний пафос, тому фольклористи (О. Потебня, Ф. Колесса та ін.) висловлювали припущення про спільність походження цих пісень та колядок, які колись поширювалися на весняне Різдво Світу, однак під впливом християнського календаря стали співатися в різні пори року. В. п. були популярними в Україні ще у XVII ст., виконувалися у волочільний понеділок Великодня («Ой, рано, рано куройки піли...»); їх записав В. Гнатюк (1870) на Яворівщині. В. п. засуджував апологет ісихазму (східнохристиянського аскетичного вчення) Іван Вишенський: «Волочильноє з міст і з сел виволокши, утопіте». Нині зберігаються на землях Берестейщини, у Ратнівському та Камінь-Каширському районах.

«Воло́шки» — ілюстрований журнал для дітей (К., листопад-грудень 1917; з'явилося чотири числа) Францішки Вольської та Наталі Романович-Ткаченко. На його сторінках друкувалися твори

О. Олеся, М. Жука, П. Тичини, П. Стаха (псевдонім С. Черкасенка), Марії Загірної (псевдонім Марії Грінченко) та ін., а також переклади англійських, фінських, чеських казок та оповідань.

Волхо́вник — книга, в якій вміщено гадання за різними прикметами про сучасне і майбутнє. Її ще називають вороноград, трепетник, сносудець, пташник, цвітник, путник, куроклик, зілейник, травник.

Во́льність поети́чна *(рос. вольность поэтическая)* — калька з російської поетики за доби класицизму, коли «для ритму і рими» у поезії вживалися дублетні форми, які не використовувались у прозі, наприклад: *любовию-любовью, зрети-зреть* тощо. Те саме, що й litentia poetica, яка трапляється і в українському віршуванні.

Вольтер'яні́зм, або **Вольтер'я́нство** *(франц. voltairianisme),* — сукупність ідеологічних, естетичних, літературних, дидактичних тенденцій, зумовлених творчістю видатного представника Просвітництва Вольтера (псевдонім Ф. М. Аруе). В. полягав у критиці підвалин абсолютизму, королівського двору, церкви, нехтуванні егалітарними інерційними звичаями, в пропагуванні толерантного поводження, галантності, лібертанізму (волелюбності), прогресизму людського поступу. Незалежність, скептицизм та раціоналізм мислення прихильників В. доповнювалися дотепністю, легким еротизмом, парадоксами, дошкульними дотепами, гостротою спостереження та швидкістю умовисновків. Джерела В. віднаходять у світогляді Епікура, а також у поглядах Ф. Рабле, Мольєра, М. де Монтеня, Ш. Сореля, П. Скаррона, Т. Лабрюйєра, Ж. де Лафонтена та ін., однак концептуального вигляду В. набув завдяки Вольтеру, який, попри апологетизацію просвітницької монархії та заперечення ідеї освіти народних мас, був схильний до безапеляційної соціальної критики, вплинув на письменство та філософію Європи XVIII ст. В. позначився і на літературному процесі, громадському житті XIX та XX ст., вживається як синонім вільнолюбства.

«Во́ля» — громадсько-політичний та культурний позапартійний тижневик соборницького спрямування (Відень, 1919—21; останні три випуски з'явилися під назвою «Воля України») за редакцією В. Піснячевського, за участі А. Хомика, В. Даскалюка, В. Мурського, І. Кедрина та ін. На сторінках «В.» поряд з інформативним матеріалом друкувалися також художні твори, які виходили у видавництві «Наша воля», що діяло при цьому тижневику.

Во́ля а́втора *(лат. auctor: засновник, творець, письменник)* — у текстології — критерій вибору основної, канонічної редакції тексту під час підготовки видання до друку. В. а. виражається безпосередньо, підтверджується останнім авторським рукописом, коректурою, прижиттєвим виданням. В. а. має бути вільна від цензурних, редакторських втручань, матеріального зацікавлення, зміни поглядів самого письменника.

«Вопро́сы тео́рии и психоло́гии тво́рчества» — неперіодичний науковий збірник (Харків, 1907—23; з'явилося вісім випусків), утворений задля популяризації ідей О. Потебні та О. Веселовського, а також публікації матеріалів, що стосувалися психології художньої творчості. У збірнику, зокрема, з'являлися студії Д. Овсянико-Куликовського, А. Горнфельда, Д. Харцієва, І. Гливенка, Є. Анічкова, О. Погодіна, Б. Лезина («Психологія поетичного і прозового мислення»), О. Білецького («У майстерні художника слова») та ін., друкувалися тексти наукової спадщини О. Потебні.

Ворожі́ння — прийоми та дії ритуального характеру, за допомогою яких прагнули дізнатися про майбутнє (хто першим прийде до хати (буде полазником) на наступний рік, якою буде доля у дівчини, яким має бути рік, місяць, день тощо). В. в минулому вважалося невід'ємним складником язичницького богослужіння. Часто для нього використовувався жереб, здебільшого тріски із чорним (удача) та білим (невдача) боками. У Повісті минулих літ згадується таке В.: на юнаків та дівчат кидали жереб, аби визначити жертву для офіри богам.

Вортици́зм *(англ. vorticism, від vortex: вир, вихор)* — авангардистський напрям в англійській літературі та малярстві початку XX ст., який протистояв традиції романтизму, характерний своєю суспільною заангажованістю та антиемоційністю. Переборював впливи кубізму та футуризму. Осередок В. (Т. С. Еліот, Е. Паунд, В. Льюїс та ін.) формувався довкола журналу «Вибух» («Blast. Review of the Great English Vortex», 1914—15), опозиційного імажизму. Основні принципи В. розробив Е. Паунд, враховуючи специфіку китайської ідеографії, зокрема тлумачив метафору крізь призму ідеограм, абстрактні ідеї — через взаємодію піктограм. Поет і теоретик мистецтва намагався поєднати найвіддаленіші, на перший погляд, непов'язані асоціації. Свою концепцію він виклав у поетичній збірці «Давній Китай» (1915) та в епічній поемі «Cantos» (1917). В. формувався також під впливом сократівського учення про чотири елементи, поглядів В. Блейка («Мільтон»), фізики А. Апворда («Нове слово»), творів італійського маляра У. Боччоні, філософа Т. Є. Г'юма. Водночас представники В. не сприймали концепції футуризму: В. Льюїс назвав маніфести Ф. Т. Марінетті «епілептичною риторикою», інші вортисти вбачали свою мету у вираженні тенденцій машинного віку, але відкидали футуристські домагання на панівну позицію у мистецтві, намагалися врівноважити свій авангардизм із неокласицизмом, прагнули до синтезу культур, єдності естетики літератури, малярства тощо, вимагали від митця більшої образної енергетики, ніж імажисти. В. Льюїс трактував вихор як непорушний центр в осередді метушливого життя, де перебуває митець. Виявлення цього конечного, межового, непорушного центру життєвих потоків є актом творіння. Основним об'єктом критики В. було вікторіанство («Сибір свідомості» в англійській моралі, ідеології, естетиці), імпресіонізм як мистецтво мімезису. Письменник чи маляр не запозичує форму у довкілля, а сам її створює. Тому представники В. відмежовували мистецтво від життя, надавали першорядного значення креативній силі, потребі створення художнього відповідника довкіллю, на чому наполягав Т. С. Еліот. Сутність художніх предметів має власну «логіку», фіксовану у «лініях і формах картини», словесних формулах. В. Льюїс полемізував із Г. Рідом з приводу ескапізму, зауважуючи, що митець-абстракціоніст надихається світом машин, завдяки чому передбачає нову мову. Вортисти намагалися знищити індустріальні краєвиди, визнані жахливими, переінакшити їх

на прекрасні. Наснажувані відкриттями фізиків та астрономів, вортисти втілювали їх у власних творах (у п'єсі «Ворог зірок» В. Льюїса використано мотив яскравої зірки Алгол, яку перекриває інша, тьмяна). Водночас вони прагнули зруйнувати межу між малярством та письменством. Так, скульптор А. Годьє-Бржеска уподібнював свої абстрактні роботи до поезії Е. Паунда. Натомість поет не повністю поділяв погляди угруповання, обстоював антимашинний пафос, захищав «чисту форму» у «Шаховій грі» і «Піснях», виповнених іронічними випадами проти В. Прихильники цього стилю вважали війну «великими ліками», що мали б знищити вікторіанство, але переконалися в марності своїх ілюзій, потрапивши на західний фронт (В. Льюїс та А. Годьє-Бржеска). Спроба відродити В. у вигляді «Групи Х» (1919) виявилася невдалою.

«Воскресіння суб'єкта» — настанова after-postmodernism'у, яка полягала у відмові від постмодерністських засад «смерті автора», віднаходженні суб'єкта, який здатний самоперетворюватися, в контекстах дискурсивних практик (пізній М. Фуко, Ж. Дерріда, П. Сміт, Дж. Уард та ін.). Така зміна акцентів зумовлена кризою ідентифікації як психологічного феномену, що ґрунтується на цілісному сприйманні особою власної самтожності, онтологічно обґрунтованої біографії. На відміну від класики, схильної трактувати індивідуальну неповторну, конкретну долю у межах чітко окреслених сюжетних ліній, постмодернізм у ситуації «присмерку метанарацій» надавав їй вигляду варіювання рівнозначних версій оповідного життєпису, на зразок «Ролан Барт про Ролана Барта» Р. Барта. Традиційний спосіб виявлення автоідентичності індивіда завдяки оприлюдненій історії його життя береться під сумнів, оскільки вона мимоволі охоплює інші історії, автобіографія із долі перетворюється на відносне, варіативне оповідання, словесне кліше. Навіть яскравий епізод особисто пережитої любові, переходячи в річище наративу, стає, як відзначив Р. Барт («Фрагменти любовного дискурсу»), «моєю власною легендою, моєю маленькою "священною історією", яку я сам для себе декламую, і ця декламація (загальмована, забальзамована, відірвана від мого досвіду) видається любовним дискурсом». Важливим елементом формування такої, граматично та синтаксично організованої, наративної версії вважається античний принцип ісономії, за яким жодній оповідній версії не надається переваги, тому ціннісні акценти біографії не мають онтологічно-подієвого увиразнення, сприймаються як довільні. Криза ідентифікації, коли розбилося «дзеркало світу», в якому люди бачили себе (Дж. Уард), зумовила пошуки виходу з неї, повернення до проекції програмового неокласицизму, або «культурного класицизму», тобто відновлення втрачених за доби постмодернізму значень (М. Готдінер), та комунікативної філософії Іншого в контексті суб'єкт-суб'єктних відношень, в якому можлива «реставрація» розчепленого Я (див.: **Ефéкт-суб'єкт**).

«Воскрéсла Україна» — названий за однойменним віршем О. Маковея збірник художніх творів (Львів, 1907), зініційований товариством «Просвіта», проілюстрований Є. Турбацьким. До видання увійшли побутове оповідання «За що?» Б. Лепкого, етнографічна оповідь за М. Левицьким «Сільські знахарі та баби-шептухи» Е. О. (криптонім не з'ясовано), вірш «Отаман» А. Боженка, гумореска П. Раєвського тощо.

Восьмивíрш, або **Октéт, Октостúх,** — восьмирядкова, як ізометрична, так і гетерометрична, строфа з розробленою системою римування, в окремих випадках (октава, тріолет та сициліана) вважається жорстко визначеною, передбачає і рідкісне квартернарне римування. Прикладом В. є «Екстатичний восьмистроф» Б.-І. Антонича:

Шумлять у скринях зеленаві зерна льону,
масний і теплий пил вирує у олійнях.
Щораз в корявих лапах спалахне прокльоном
душа зелена, гнівна і незаспокійна.
Черві не піддається буйний струм життєвий,
з дерев зелені іскри дятли крешуть.
Зорі червінцем платить скупо вечір дневі
за сонце, що його в червоний мох розчеше.

У творчій спадщині поета віднаходиться також відповідник В. — октостих з іншою системою римування (*aabbccdd*), що став назвою одного з віршів «Десь повіки розплющує й отирає сонне сонце око [...]». У поезії трапляються В. на дві, три рими.

Восьмисклáдний верс, або **Октонáр,** — у латинському віршуванні — верс, складений з восьми ямбічних, трохеїчних або анапестових стоп, що відповідає грецькому акаталектичному тетраметру.

Восьмисклáдник — різновид силабічного верса, який виник у добу середньовіччя, вплинув на тонічне та силабо-тонічне віршування. Має сталі парокситонні клаузули, що поділяють його на симетричні (кожний по чотири склади) або несиметричні півверси (п'ять і три склади чи навпаки). В. поширений у польській поезії. Використовується у строфічних формах байки, фрашки, балади, в жанрах лірики та епіки (В. Сирокомля, Т. Ленартович, Марія Конопницька), драмі («Срібні сни Саломеї» Ю. Словацького). Особливості В. у віршах Т. Шевченка досліджує Наталя Чамата.

Вохберггутю́н — давньовірменський трагедійний театр вохбергаків, який виник з культу предків та язичницького обряду поховання, супроводжувався оплакуванням та співами.

Воя́цька пíсня — твір, призначений для виконання під час маршу, пов'язаний з військовим побутом, битвами тощо. В. п. відома за античної доби як ембатарія, першим автором якої був Тіртей (перша половина VII ст. до н. е.). Пісня мала на меті виховувати патріотичний та бойовий дух спартанців:

Добре вмирати тому, хто, боронячи рідну
країну,
Поміж хоробрих бійців падає в перших
рядах (переклад Г. Кочура).

В. п. має кілька різновидів як високого стилю (гімн), так і низького (сатира). Часто виникає спонтанно; її джерелами є фольклор, а також літературні, покладені на музику тексти, здебільшого анонімні. Українські В. п. зараховують до історичних пісень. Нової якості В. п. набули у творах авторів Українських січових стрільців (стрілецькі пісні) та УПА (повстанські пісні), в яких досвід фольклору та висока культура поетичної і музичної традиції поєднувалися з пафосом національної боротьби, наприклад:

Ходи-но, голубко, присядь біля мене,
Розлуки приходить бо час.
Присядь, поговоримо ще на прощання,
Бо, може, останній вже раз.

Бо я вже з друзями відходжу на Вóлинь,
Туди, де поспів слушний час,
Де встала УПА за Украíни волю, —
Там кличуть до зброї і нас.

Повстанці відходять, по селах затихло,
Дівчата вертають до хат.
І пісню повстанську нам вітер доносить,
Що хлопці не вернуть назад.

Вóяцька пóвість — жанр середньовічної літератури XI—XVIII ст., у творах якого йдеться про героїчні подвиги, батальні сцени, епізоди військового побуту, основою яких стали реальні події та легендарні фабули. Поетичний стиль В. п. пов'язаний з фольклорною епічною традицією, з історичною, переважно агіографічною (книжною) прозою, імітує фактографічний опис. Для В. п. характерне застосування клішованих стилістичних фігур, поширення патріотичних ідей та лицарських чеснот, втілених у центральному образі нарації — історичному прототипі, зразковому воякові. Популярними були анонімні твори «Александрія», «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда», «Пісня про Нібелунгів», «Девгенієве діяння», «Повість про Скандеберга, князя албанського»; «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, а також «Юдейська війна» Йосифа Флавія, «Троянські діяння» та ін. Фрагменти В. п. наявні у «Велесовій книзі», Літописі руському, «Повісті про битву на Калці», «Житії Олександра Невського», «Задонщині», також у «Повісті про захоплення Царьграду турками у 1453 р.» Нестора Іскандера, Литовському літописі (в оповіді про князя Вітовта), короткому Київському літописі, присвяченому Костянтину Острозькому; козацьких літописах; «Історії русів» тощо. Одним із яскравих прикладів В. п. є оповідь з Галицько-Волинського літопису про драматичне життя князя Данила Галицького. Традицію цього жанру пізніше використовували Самовидець, Самійло Величко, Григорій Грабянка (див.: **Козáцькі літóписи**), а також письменники, які зверталися до історичного роману.

«Вперéд» — поетичний збірник (Чернівці, 1888), упорядкований К. Трильовським. Містив вірші Василя Чайченка (псевдонім Б. Грінченка), Олекси К-а (криптонім О. Колесси), К. Білиловського, І. Журбини, низки анонімних західноукраїнських та східноукраїнських авторів.

«Вперéд» — двомовний літературний альманах (1918) однойменної глухівської окружної федерації письменників з філіями «Плугу» та ВУСППу, в якому були опубліковані добірки віршів В. Баска, В. Сергійчика, Ф. Ладухіна та ін., оповідання «Нові оселі» Т. Левченка, «В глушині» А. Калиновського тощо. Крім того, у «В.» надрукували невідомі листи Лесі Українки до Ф. Петруненка.

Вплив — прийом використання основних принципів творчої лабораторії одних письменників (митців) іншими, різновид мімезису. Реалізується на багатьох рівнях — тематичному, образотворчому, структурному, жанрово-стильовому, відрізняється від запозичення формуванням автономних, іманентних художніх феноменів, у яких глибоко приховані першоджерела. Так, сценка «На суді» Леся Мартовича співвідносна з аналогічною ситуацією, описами, деталями, персонажами «Зловмисника» А. Чехова. В. може набувати значного поширення (другий південнослов'янський вплив, що позначився на давній українській літературі), мати принципове значення (античність, що сприяла формуванню європейської художньої дійсності). Трапляються випадки, коли стильові віяння, поширені в одному письменстві, стимулювали розвиток іншого: бароко, романтизм, модернізм, виникнувши в одному регіоні, були запозичені й розвинуті іншими літературами. Властивості В. характерні й для тенденцій, зумовлених творчістю окремих митців, — гораціонізму, петраркізму, аріостизму, шекспіризму, руссоїзму, вольтер'янізму, гетеанству, байронізму тощо. Іноді функцію творчого каталізатора виконують навіть містифікації в дусі Оссіана. В. не обмежується лише одними потоками, наприклад окцидентальними (європейськими), важливим є також орієнталізм, що сприяє різноманітному інтертекстуальному збагаченню літератур. Ефективність В. підвищується, якщо викликає у відповідь зустрічну хвилю, зумовлюючи появу міжлітературних взаємозв'язків та взаємодій. Концептуального значення В. надавали апологети порівняльно-історичної (компаративістської) методології XIX — початку XX ст., що по-новому осмислювала літературні процеси. Однак зловживання В. перетворюється на нехтування специфікою оригінального художнього явища, безапеляційне закріплення за ним меншовартісного комплексу вторинності, спотворення сутнісних його характеристик. Така практика давалася взнаки у радянському літературознавстві, яке майже кожне художнє явище в українському письменстві тлумачило як похідне від російського. В. відрізняють від епігонства, котре зазвичай профанує та дискредитує певний зразок, однак інколи буває неминучим, історично зумовленим. Такою є поезія другої половини XIX ст., яка опинилася у силовому полі універсальної лірики Т. Шевченка і поволі вивільнялася від його В. переважно шляхом відштовхування. Апологетизація В. не сприяє адекватному розкриттю фактів художньої дійсності. Так, комедія «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (1827) Г. Квітки-Основ'яненка була написана значно раніше від «Ревізора» (1836) М. Гоголя, хоч з'явилася друком у 1840. Експресіонізм В. Стефаника був виражений на межі XIX—XX ст., однак термін було запроваджено в 1911. Існують тенденції до заперечення В., на чому, зокрема, наполягали представники Нью-Йоркської групи, передусім Ю. Тарнавський.

Впливолóгія — профанація компаративістських методів дослідження літературних феноменів, що обмежується вишуковуванням впливів творчості одного письменника в доробку іншого. Письменника, отже, позбавляють права на самостійне художнє мислення, нехтують витвореною ним художньою якістю. Так, Е. Рейс під час аналізу збірки «Розмір і риба» Емми Андієвської вказав, що на її поезію вплинула творчість В. Хлєбнікова, М. Шагала, Ф. Кафки, Емілії Дікінсон, Марини Цветаєвої, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича та ін., не аргументуючи цю тезу, що спричинило нівелювання постаті поетеси. Термін запровадив польський критик А. Гжимала-Седлецький на позначення зловживань критичної рецепції на початку XX ст., що, перейнявшись пафосом В., деформувала достеменний літературний процес, по-

збавляла його природного змагання, перспектив, а отже — сенсу (І. Франка звинувачували у «витанні у чужих світах», а О. Пушкіну закидали плагіат). В. була властива і радянському літературознавству, схильному узалежнювати українських письменників від російських. Так, І. Стебун наполягав на тому, що повість М. Коцюбинського «Коні не винні» могла з'явитися тільки під впливом «Російських казок» М. Горького, безпідставно наголошував на творчому безсиллі українського прозаїка.

Врегульóваний вірш — див.: **Урегульóваний вірш.**

«Врéмя» — літературно-політичний журнал (Петербург, 1861—63) за редакцією М. Достоєвського й активної участі Ф. Достоєвського. До авторського колективу належали А. Григор'єв, М. Страхов, Л. Мей, Я. Полонський, О. Островський, М. Салтиков-Щедрін та ін. У «В.» Ф. Достоєвський вперше опублікував «Нотатки з Мертвого дому», «Принижені та ображені», «Низку статей про російську літературу», «Два табори теоретиків» та ін. Часопис підтримував інтереси «ґрунтян» («почвенников»), міфізував російську ментальність як винятково патріархальну та сумирну. В естетиці не визнавав «чистого мистецтва». Журнал був ліквідований царським урядом у зв'язку із публікацією в ньому статті М. Страхова «Фатальне питання», в якій автор солідаризувався з польським резистансом. На сторінках журналу з'являлися матеріали і про українську літературу, зокрема некролог на смерть Т. Шевченка та рецензія А. Григор'єва на видання «Кобзаря» (1860), романи «Втікачі з Малоросії» та «Повернення втікачів» Г. Данилевського.

Врíзка — заверстання друкованого матеріалу або цілої добірки в інший, більший за обсягом текст, з ним зазвичай не пов'язаний, і оформлення за допомогою різних прийомів виділення тексту.

Врíтті — віршовий розмір у давній та середньовічній індійській поезії, заснований на лічбі складів. Протиставлявся джаті — метричному різновиду, що ґрунтувався на обрахунку мор. До В. належать шлока, анаштубг, тритубг, гаятрі та інші віршові розміри.

Врóджені ідéї — наперед задані від Бога, притаманні людському мисленню поняття, які актуалізуються в процесі чуттєвого пізнання. В. і. цікавили Платона, який вважав, що людська душа у формі ейдосів заздалегідь має те, що стає предметом чуттєвого досвіду, реалізується під час пригадування загальних ідей. Прихильники картезіанства В. і. називали очевидні поняття (математична аксіома, положення логіки тощо), наділені об'єктивним значенням. Сенсуалісти спростовували існування В. і., абсолютизуючи чуттєвий досвід як єдине джерело знань. Натомість Г.-В.-Ф. Гегель констатував, що в чуттєвості міститься все, що наявне в мисленні, крім самого мислення. На переконання Г.-В. Лейбніца, В. і. неможливо отримати на основі чуттєвої інформації, тому що вони мають потенційне значення. В. і. завжди наявні в інтелектуальній діяльності, без них неможлива інтуїція, вони забезпечують осяяння, формують основу людських здібностей, таланту, геніальності, творчості.

«Всéсвіт» — літературно-мистецький журнал. Заснований у Харкові (1925) як ілюстроване двотижневе видання (до 1934) при «Вістях ВУЦВК» за редакцією В. Еллана (Блакитного), потім — Є. Касьяненка (фактично — О. Копиленка). Крім творів М. Бажана, М. Йогансена, Ю. Яновського, Г. Косинки, Остапа Вишні, І. Микитенка, В. Сосюри та ін., у «В.» також публікували переклади з доробку Е. Верхарна, М. Єнсена, К. Клебера та ін. Відновлений у 1954 як місячник, присвячений публікаціям зарубіжної перекладної літератури, та орган СПУ (нині — НСПУ), Українського товариства дружби й культурних зв'язків із зарубіжними країнами (з 1976 — Український комітет захисту миру). Обов'язки головного редактора виконували О. Полторацький, Д. Павличко, В. Коротич, О. Микитенко (з 1986). Читача журналу систематично ознайомлювали з творами Анни Зегерс, С.-Ж. Перса, Р.-М. Рільке, Г. Гессе, П. Неруди, А. Камю, Р. Тагора, Г. Г. Маркеса, С. Квазімодо та ін., з пам'ятками світового письменства на зразок Рігведи, із проблемами сучасної світової літератури та мистецтва. Журнал запроваджує щорічні публікації літератури певної країни. Так, у 2004 друкувалися твори японського письменства.

«Всесвíтня бібліотéка» — видавництво І. Калиновича у Золочеві (1914; 1917—21), яке тиражувало просвітницькі брошури та твори зарубіжних письменників (переклади І. Франка, О. Луцького, П. Дятлова, В. Щурата та ін.) зі вступними статтями, коментарями та бібліографією — «Хмари» Арістофана, «Пісня про Роланда», «Поезії» Ф. Шиллера, «Драматичні твори» О. Пушкіна, «Герман і Доротея» Й.-В. Гете, «Смерть Тиціана» Г. Гофмансталя, «Без язика» В. Короленка. У «В. б.» друкувалися твори й українських письменників («Далекі шляхи» М. Яцківа), а також наукові розвідки («Початки української комедії» М. Возняка, «Нарис історії римської літератури» І. Франка).

Всесвíтня (женéвська) конвéнція про áвторське прáво 1952 — міжнародна угода, прийнята у Женеві 6 жовтня 1952, доповнена на Міжнародній конференції у Парижі (1971). Мета угоди — сприяти розвитку літератури, мистецтва й науки, охороні авторських прав (графічно позначених літерою С), незалежно від факту й місця оприлюднення художніх творів (наукових праць) у країнах (зокрема, в Україні з 1952) — учасницях підписання угоди. Угодою було встановлено, що виключне право автора розпоряджатися своїми творами забезпечується як упродовж його життя, так і протягом не менше ніж 25 років після його смерті.

Всесвíтня організáція інтелектуáльної влáсності (ВОІВ) (*англ. World Intellectual Property Organization, WIPO*) — міжнародна міжурядова організація, спеціалізована установа ООН, створена в 1974 на підставі Стокгольмської конвенції (1967), що набула чинності в 1970. ВОІВ ґрунтується на рішеннях Паризької конвенції з охорони промислової власності (1983) та Бернської конференції з охорони творів літератури і мистецтва (1986), на практиці Союзу міжнародної патентної класифікації (1971). ВОІВ, маючи на меті забезпечення охорони інтелектуальної власності, покликана сприяти виробленню необхідних заходів, наданню відповідної технічної та юридичної допомоги, тиражуванню інформації, заохоченню досліджень у цьому напрямі, структуруванню фахових служб. Керівництво здійснює Генеральна асамблея з підпорядкованими їй Координаційним комітетом та

Міжнародним бюро, що складається з представників держав — учасниць Конвенції 1967, а також виконавчих комітетів Паризького чи Бернського союзів. Члени Генеральної асамблеї збираються на сесії кожного третього року, обираючи за поданням Координаційного комітету генерального директора (терміном на 6 років). Україна входить до складу ВОІВ з 1970, з 1993 — має представника у постійному комітеті ВОІВ з питань інформації та співробітництва на теренах промислової власності, бере участь у роботі Координаційної ради та Виконавчого комітету Паризького союзу.

Всеукраї́нська асоціа́ція маркси́стсько-лені́нських інститу́тів (ВУАМЛІН) — організація, безпосередньо підпорядкована компартії, під керівництвом якої на початку 30-х XX ст. діяли науково-дослідні інститути, а також літературознавчі структури; створена за спеціальною постановою ЦК КП(б)У від 28 липня 1931 (Харків; 1934—35 у Києві). Організація видавала журнал «Прапор марксизму-ленінізму» (1931—34), перейменований на «Під марксо-ленінським прапором» (1934—36). ВУАМЛІН ліквідований як «розплідник троцькізму і націоналізму».

Всеукраї́нська науко́ва асоціа́ція сходозна́вства (ВУНАС) — організація, зініційована А. Кримським, А. Ковалівським та ін. у 1926 у Харкові, мала філії в Києві та Одесі. Асоціацію очолювали О. Гладстерн, Я. Ряппо, Л. Величко, в її структурах працювали П. Ріттер, В. Бартольд, В. Бузескул, В. Левитський, С. Рудницький, П. Тичина, А. Синявський, О. Томсон, Ф. Міщенко, В. Божко та ін. У ВУНАС функціонували політекономічний, історико-етнографічний, розгалужений на археологічну, мовознавчу й історико-літературно-економічну секції, відділи. Асоціація видавала науковий квартальник «Східний Світ» (1927—30), згодом — «Червоний Схід», «Бюлетень ВУНАС», публікувала орієнтальні праці, влаштовувала виставки та експедиції, скликала з'їзди орієнталістів (1919, 1927), на які запрошували науковців з Ірану й Туреччини, приділяла значну увагу з'ясуванню відносин України і Туреччини у XVII—XVIII ст. Зокрема, у 1928 делегація ВУНАС, до якої входив П. Тичина, відвідала Туреччину, на підставі чого було зібрано твори для «Антології турецької поезії», не виданої донині. Того ж року представники асоціації брали участь у роботі Міжнародного конгресу орієнталістів в Оксфорді. У 1929 ВУНАС була переформована на Український науково-дослідний інститут Близького Сходу, підпорядкований у 30-ті XX ст. Всеукраїнській асоціації марксистсько-ленінських інститутів. В інституті були турецький, перський та арабський відділи й комісії ідеології Сходу, національно-колоніальних питань, історії українсько-турецьких взаємин.

Всеукраї́нська федера́ція пролета́рських письме́нників і митці́в — очолюване М. Хвильовим літературно-мистецьке угруповання (Харків, 1922), яке вимагало скасування «неіндустріального виробництва» літератури. Угруповання мало філії в Києві та Москві (керівник — В. Гадзинський), а також власне видання — журнал «Арена».

Всеукрлітко́м (Всеукраї́нський літерату́рний коміте́т худо́жнього се́ктору Головполітосвіти УРСР) — сформований більшовиками державний орган для контролю над літературою в Україні, діяв у Харкові у 1919—22, мав українську, російську, єврейську та ін. секції, заснував журнал «Мистецтво». У видавництві В. з'явився цикл «В космічному оркестрі» (1921) П. Тичини, поема «Червона зима» (1922) В. Сосюри, роман у віршах «Ярина Курнатовська» (1922) В. Поліщука. Невдовзі його функції виконував відділ мистецтв управління Головполітосвіти, підпорядкованого Наркомосу УРСР.

Вста́вка — внесені редактором, коректором, автором доповнення до тексту у вигляді вклейки до поліграфічного відбитка або редагованого рукопису. В. також називають частину будь-якого декораційного оформлення спектаклю, що вводиться при потребі у загальну декорацію або вилучається з неї.

Вставна́ нове́ла, або **Вставна́ по́вість** (*італ. novella, букв.: новина*), — жанрово викінчені автономні фрагменти тексту, введені у масштабніший епічний твір, пов'язані з його художньою структурою. В. н. відомі ще в античну добу: у «Золотому віслюку» Апулея містилися новели на зразок «Амура і Психеї». В. н. є історії, що розповідають персонажі з «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера, романів «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гептамерон» Маргарити Наваррської, «Пентамерон» Дж. Базіле; «Повість про капітана Копєйкіна» у романі «Мертві душі» М. Гоголя; окремі епізоди — оповідь про напружені стосунки Д. Яворницького й Н. Махна у романі «Собор» О. Гончара. Будучи одним із елементів архітектоніки (формо-змістової структури) художнього твору, В. н. використовується задля орнаментування, підсилення основного наративного ключа, допоміжного висвітлення головної сюжетної лінії, створення ефекту схожості і контрасту паралельних композиційних складових, інколи — для збільшення обсягу твору. За допомогою В. н. може формуватися стрижнева побудова твору (нанизування епізодів): «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Гусман із Альфараче» М. Алемана, «Кульгавий біс» В. де Гевари, «Тисяча і одна ніч», «Опис дивного із кабінету Ляо» Пу Сун Ліна, «Мужчина, незрівнянний у любовній пристрасті» Іхари Сейкаку та ін. В. н. може бути вмонтованою у додатковий епізод твору: «Оповідь про нерозважного допитливця» у введеній в роман «Дон Кіхот» М. де Сервантесом оповіді про любовні пригоди Кардені та Люсінди. Аналогічний принцип використано і в «Історії гірського відлюдника» в романі «Історія Тома Джонса, найди» Г. Філдінга, в «Історії старої» («Кандід») чи у «Відлюднику» («Задиг, або Доля») Вольтера. В. н. стали домінуючим прийомом романтиків, одним із засобів синтезу мистецтв, зокрема у поемах «Мандри Чайлд-Гарольда», «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона, удосконалювалися в доробку реалістів XIX ст., які використовували оповідання в оповіданні за принципом обрамлення: «Кармен» П. Меріме, більшість новел Г. де Мопассана. Прийом В. н. часто застосовував Т. Шевченко у поемах та повістях: «Варнак», «Музикант», «Капітанша» тощо. Розгалуженість, множинність В. н. притаманні «Пригодам бравого вояка Швейка» Я. Гашека, «Марсіанським хронікам» Р. Бредбері, «Процесу» Ф. Кафки, «Маленькому принцу» А. де Сент-Екзюпері, «Листам до незнайомки» А. Моруа та ін. Множинність В. н., доповнена вставними притчами, характерна для романів «Quid est Veritas?» Наталени Королеви, «Плаха» Ч. Айтматова, «Лейтенант Йорк фон Вартенбург» С. Гермліна, «Дім на горі» Вал. Шев-

чука. В. н. може бути виражена й засобами кіномонтажу (кіноповісті О. Довженка), колажу («Вулик» К. Х. Сели, «Дума про вчителя» І. Драча), симультанізму («За склом» Р. Мерля) чи поєднанням кількох цих різновидів (Х. Кортасар у «Грі в класики» розбудовує завдяки цьому прийому поліфонічне наративне полотно).

Вставні слова́, словосполу́чення, ре́чення — вставні конструкції, які виконують функції уточнення, інтерпретації повідомлення, зауваження, натяків, вираження суб'єктивних оцінок і емоцій мовця: «*Як тільки заплющую очі — кімната (вона тільки що стала моєю) раптом щезає*» («Intermezzo», М. Коцюбинський). Іноді в такому випадку вживаються слова *як завжди, зазвичай, мабуть, либонь, певне, як то кажуть, на щастя* тощо. В усному мовленні В. с., с., р. виокремлюються паузами, а на письмі — розділовими знаками чи дужками.

Вступ (*нім. Einleitung, англ. introduction, франц. introduction, польс. wstep, рос. введение*) — складник архітектоніки художнього, науково-популярного чи наукового твору, початкова частина певного тексту, автореферату, лекції, публічного виступу. У В. автор стисло характеризує порушену ним тему, викладає історію пов'язаного з нею питання, подає огляд необхідної літератури, формулює завдання свого дослідження. В. часто збігається з передмовою.

Вступна́ стаття́ — архітектонічний елемент друкованого видання, який від передмови відрізняється більшим обсягом та ґрунтовнішим аналізом висвітлюваної проблеми. Застосовується у монографіях, брошурах, збірниках, антологіях тощо перед основним текстом, готує реципієнта до його засвоєння.

Вти́чки (*рос. втычки*) — термін російської версифікації XVIII ст., запроваджений І. Ніколаєвим на позначення коротких зайвих слів у віршовому рядку, які використовували задля збереження нормативу віршового розміру. Наявність В. властива початківцям чи віршувальникам середнього технічного рівня.

Вті́лення за́думу письме́нника — один із завершальних етапів творчого процесу, що збігається з авторською волею і призводить до реалізації художнього твору у вигляді певної публікації. Еволюція задуму проходить етапи його виникнення, виношування, різні форми розроблення й реалізації, переведення рукописного варіанта у машинописний, роботи над редакціями у співпраці з видавництвами, відображає специфіку творчої лабораторії письменника.

Втори́нна мо́ва — метамова, накладена на первинну мову (мову-об'єкт). В. м. вважається наслідком деконструкції (суб'єкт розщеплює значення, розбудовуючи над первинною, загальновживаною мовою внутрішньоорганізовану систему означувань), а також виявленням у змісті неоднозначної семантики, що спонукає до розкриття у лексемах несподіваних варіативних нашарувань — одивнення. До В. м. належать, зокрема, тропи, здатні містити у собі розмаїття значень, що виводять рецепцію за межі тексту в іншу дійсність. За спостереженням Р. Барта, «якби слова мали один сенс — лише той, що вказаний у словнику, якби вторинна мова не збурювала, не розкріпачувала "достовірні факти мови", не було б літератури». В. м., на погляд постмодернізму, забезпечує відкритість письменства, вважає його простір невичерпно плюральним, постійно оновлюваним на підставі ситуативних алюзій, схильним до подолання обмежень семантичної глибини, до перетворення одиничного значення у множинне.

Втори́нний ритм — див.: **Ритм.**

«Втра́чене поколі́ння» (*англ. «Lost generation»*) — умовна назва генерації західноєвропейських письменників, які особисто пережили трагедію Першої світової війни, а тому підтримували антивоєнні настрої, що позначилися на їх творчості, загострено сприймали тенденції дегуманізації суспільства, абсурду буття, в якому немає місця повноцінній людині, сповненій власної гідності та духу фронтової товариськості. Вислів «В. п.» належить американській письменниці та літературознавцю Гертруді Стайн; його використав Е. Хемінгуей як епіграф до роману «І сходить сонце» (1926). На відміну від сатиричних, із дотепним гумором «Пригод бравого вояка Швейка» Я. Гашека, нелюдяність цивілізації засвідчували такі художні твори, як «Три солдати», «42-га паралель» Дж. Дос Пассоса, «Жовтий Кром» О. Хакслі, «Велика камера» Е.-Е. Камінгса, «Солдатська нагорода» В. Фолкнера, «Щоденник про Чарноєвича» М. Црнянського, «Вогонь» А. Барбюса, «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда, «Спір про товариша Гришу» С. Цвейга, «Фієста», «Прощавай, зброє» Е. Хемінгуея, «Смерть героя», «Всі люди — вороги» Р. Олдінгтона, «На Західному фронті без змін», «Повернення», «Три товариші» Е.-М. Ремарка, «Дерев'яні хрести» Р. Доржелеса, «Листопад 1918» А. Дебліна та ін. Мотиви «В. п.» характерні також для повісті «Поза межами болю» О. Турянського. Досвід «В. п.» вплинув після Другої світової війни на творчість американського «розбитого покоління» (Д. Керуак, А. Гінсберг та ін.), англійських «сердитих молодих людей» (Д. Осборн, Д. Вейн та ін.), німецького «покоління тих, що повернулися» (Г.-В. Ріхтер, А. Андерш, Ф. Ф'юман), представлений у романі «Троє у новому вбранні» Дж. Б. Прістлі, у повісті «Троє в сірих шинелях» харківського прозаїка В. Добровольського, у прозі екзистенціалістів А. Камю та Ж. П. Сартра.

Втруча́ння — редакторське доповнення при виданні твору або режисерські зміни під час постановки п'єси, особливо при інсценізації прозових творів («Повія» Панаса Мирного, «Земля» Ольги Кобилянської).

Втя́жка — набрана вужчим форматом частина тексту задля виділення його з основного друкованого матеріалу. Найчастіше В. оформлені цитати, фрагменти з документів, авторських дописів, епіграфи, загальні зауваження щодо основної теми, висвітлюваної у публікації. В. спрямована на привернення уваги читача до важливих моментів твору.

ВУА́РПП (Всеукраи́нская ассоциа́ция ру́сских пролета́рских писа́телей) — організація письменників, створена у Харкові, заманіфестувала в газеті «Коммунист» від 24 лютого 1924 відданість ВАППу та пролеткульту. Її представники не мали помітних творчих набутків, і критична резолюція ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» (1925) зумовила їх зникнення з літературного життя; дехто з них, зокрема М. Голодний, пізніше прилучився до ВУСППу.

Ву́зол — близька до ретардації несподівана подія у композиції, у розвитку сюжетних ліній, яка зупиняє дію.

Вузькúй шрифт — друкарський шрифт, у якому ширина літери приблизно вдвічі менша від її висоти.

Вýличний теáтр — різновид альтернативного театру, для якого характерні вистави-імпровізації, розігрувані на вулицях та майданах міст. У В. т. нехтують нормативними вимогами та атрибутами сценічного дійства з декораціями, лаштунками, освітленням тощо, натомість використовують довколишню архітектуру, краєвиди. Драми В. т. часто мають агітаційно-політичне призначення, іноді виконуються експериментально-художні завдання, спрямовуються на забаву (театр ярмарковий). У постановках вживається зазвичай лексика просторіччя, використовуються елементи інших мистецтв — акробатика, музика, мелорецитація тощо.

Вульгарúзм (*лат. vulgaris: звичайний, простий, народний*) — у стилістиці літературного мовлення — неприйнятне, непристойне, грубе побутове, брутальне або іноземне (варваризм) слово чи вираз (Т. Шевченко: *«Дивлюсь, цар підходить / До найстаршого... та в пику / Його як затопить!»;* І. Нечуй-Левицький: *«І де чортяка їх носить до півночі! Ходять уночі з чортами разом, та ще й їм двері одчиняй! — верещала* [...] *Мотря»*). В. часто вживається у художніх творах для надання їм особливого побутового колориту, увиразнення характерних ознак егалітарного середовища. Може бути притаманний певній культурі, наприклад, сміховому стильовому напряму (котляревщина, окремі прояви низового бароко, авангардизм). В останній чверті XX ст. поширений у творчості неоавангардистів та постмодерністів. Приклад В. з доробку Оксани Забужко («Польові дослідження з українського сексу»):*«На фіга мені ті музеї, — весело горлав у телефон, коли дзвонив до неї з Кембріджа, з України ще, — мені в тій Америці тільки одну баришню побачить треба!»*.

Вульгáрний соціологíзм (*лат. vulgaris: звичайний, простий, народний, socialis: суспільний, logos: слово, вчення*) — система літературознавчих поглядів, породжена марксистсько-ленінською доктриною, для якої характерне спрощення, схематизація та профанація художніх явищ, що співвідносилися з класовою боротьбою і розвитком соціально-економічних формацій. Прихильники В. с. намагалися нав'язати письменству уявлення про залежність літератури від економічних законів та «класової свідомості», тлумачили специфіку тропів, стилю тощо через позалітературні чинники, виправдовували службову заангажованість митця. З огляду на це художню дійсність вважали не рівноцінною будь-якій іншій, а змушеною пасивно фіксувати довкілля, ілюструвати в естетизованій формі певні ідеологеми, «класову психоідеологію». В. с. виник під час полеміки марксистів від мистецтва з представниками культурно-історичної та міфологічної шкіл, психологічного напряму тощо, які були проголошені «ідеалістичними», тобто інтелектуально неповноцінними, сформувався на межі XIX—XX ст. у міркуваннях В. Келтуяли («Курс історії російської літератури», 1906—11; «Історико-матеріалістичне вивчення літературного твору», 1926), згодом — В. Переверзєва («Творчість М. Гоголя», 1914 та ін.) та В. Фріче («Соціологія мистецтва», 1926), які продовжували традиції Г. Плеханова (обстоювання матеріалістично-позитивістської тези про залежність свідомості від суспільного буття). Ставши після жовтневого перевороту 1917 загальнометодологічним принципом, В. с. був найповніше виражений у теоретичній та практичній діяльності пролеткульту, став основою критичної нетерпимості переверзєвського збірника «Литературознавство», журналів «Леф», «На посту», «На литературном посту», в середовищі РАППу, ВАППу, ВОАППу, а невдовзі — Спілки письменників СРСР з обов'язковою комуністичною фракцією в ній та її філій у радянських республіках. Метод В. с. реалізовував «політику партії в галузі художньої літератури і мистецтва» при аналізі творчої спадщини, наприклад, Данте Аліг'єрі, Й.-В. Гете чи О. Пушкіна, яких проголошували «ідеологами» чужих пролетаріатові класів, не здатних зрозуміти «об'єктивні історичні закономірності». Це звинувачення поширювалося і на «соціал-демократів», зокрема І. Франка, який у статті «Що таке поступ» виклав небезпечність реалізації суспільством енгельсового проекту соціалізму.

Вульгáта (*лат. vulgatae: звичайна, народна*) — спрощений для сприйняття пересічного реципієнта переклад Біблії на латину, здійснений Св. Ієронімом (початок V ст.) та визнаний католицькою церквою. З доповненнями та виправленнями, визнана Тридентським собором (1546), В. була вперше опублікована 1590, за доби Папи Римського Сікста V під назвою «Biblia Sacra vulgatae oditiones», перевидана в часи Григорія XVI, Климента VIII та ін.

ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетáрських письмéнників) — літературна організація, заснована на Всеукраїнському з'їзді пролетарських письменників (Харків, 25—28 січня 1927) за ініціативою компартії задля протистояння «пролетарських» письменників представникам ВАПЛІТЕ, «неокласикам», МАРСу та ін. «попутникам». Найактивніші учасники ВУСППу — керівники, іронічно прозвані «три Івани» — І. Кулик, І. Микитенко, І. Кириленко, а також Б. Коваленко, В. Коряк, О. Корнійчук, І. Ле, М. Шеремет, П. Усенко, М. Доленго, Л. Первомайський, Я. Качура, К. Гордієнко, Я. Савченко, Наталя Забіла, С. Жигалко, С. Голованівський, Л. Смілянський, Д. Загул, В. Кузьмич, С. Щупак, Г. Овчаров, М. Новицький, Ю. Зоря, В. Чигирин та ін. Організація діяла під гаслом «рішучої боротьби за інтернаціонально-класовий союз літератури України проти міщанського націоналістичного», прагнула реалізувати «пролетарський конструктивний реалізм», здійснювала не так творчу, як адміністративно-партійну роботу, входила до складу ВОАПП, наслідуючи «напостівську» манеру, мала свої (за кошт радянської держави) друковані періодичні видання — «Літературна газета», журнали «Гарт», «Красное слово» (орган російської секції), «Проліт» (орган єврейської секції), а також регіональні — «Зоря» (Дніпропетровськ), «Стапелі» (Миколаїв), «Забой» (Донецьк), запроваджувала «призов ударників у літературу». Проіснувала до 1932, була ліквідована після постанови ЦК РКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», утворила ядро майбутньої Спілки радянських письменників України (нині — НСПУ).

ВУФКУ (Всеукраїнське фо́то-кіноуправлі́ння) — організація, створена в 1922, перебувала у віданні Наркомосу УРСР. ВУФКУ мало дві кінофабрики — Одеську та Ялтинську (у 1929 була створена Київська), а також технікум в Одесі, власні кінотеатри (сто дев'ять у 1929), двотижневик «Кіно». У ньому працювали відомі режисери (П. Чардинін, В. Гардін, М. Терещенко, О. Довженко, І. Кавалерідзе та ін.), актори (Ю. Шумський, А. Бучма, М. Крушельницький, С. Свашенко, Валентина Чистякова та ін.), до написання кіносценаріїв залучали письменників: М. Семенка, М. Бажана, Ю. Яновського, М. Йогансена, Г. Епіка, О. Досвітнього та ін. До найвідоміших тогочасних фільмів, основою яких були літературні тексти, належать: «Тарас Шевченко» (1927), «Микола Джеря» (1927), «Тарас Трясило» (1927), «Звенигора» (1928), «Земля» (1930) тощо. У 1929 ВУФКУ було перейменовано на «Укрфільм» (нині — кіностудія ім. О. Довженка).

Вче́на комéдія *(грец. komodia, від лат. comoedia)*, або **Ренеса́нсна комéдія, Вче́ний теа́тр, La comedia, Літерату́рна комéдія,** — драматичний жанр доби Відродження, який сформувався на основі античної (римської) традиції, зокрема комедій Плавта і Теренція, трагедії Сенеки, досвіду середньовічних містерій. В. к. запроваджена відомим гуманістом П. Лето (1427—97), реалізована Л. Аріосто («Шкатулка», «Чорнокнижник»), Б. Довіці Біббієна («Каландрія»), Н. Макіавеллі («Мандрагора»), П. Аретіно («Палацове життя», «Лицемір»), Дж. Бруно («Свічник»). Була розрахована на обмежене коло глядачів. Жанр еволюціонував від ремінісценцій із давньоримської драматургії до появи власних фабул та сюжетних ліній, для нього були характерні ренесансні еротичні мотиви, елементи фарсу; типовими персонажами є гультяї, зальотники, скнари, шахраї, педанти, авантюрники, аферисти, коханки. В. к. заклала основи сучасної комедії інтриги та сатиричної комедії, commedia dell'arte, формувала синкретичну виставу, в якій поєднувалися епізоди кількох античних комедій та італійської новели. Любовні колізії зазвичай були пов'язані з переживаннями закоханої пари, домаганнями юнака руки і серця дівчини всупереч волі її батька; молодим допомагав вірний слуга; у дію залучався античний прийом впізнавання після довгої розлуки; вистави завершувалися зазвичай щасливо. В. к. була обов'язково п'ятиактною, дотримувалася канонічних вимог єдності часу і дії.

Вче́на пое́зія *(грец. poiēsis: творчість)* — латиномовна поезія Каролінського відродження, яка розвивалася при палацовому вченому товаристві, названому «Академія». Найпомітнішою постаттю угруповання був англосакс Алкуїн. Не поступалися йому Павло Диякон із Ломбардії, відомий автор «Історії логобардів» та байок, а також Теовульф — вестгот з Іспанії (звинувачувальний вірш «Проти суддів»), франк Айнгард, автор «Життєпису Карла Великого». Вони були свідками піднесення Франкської держави, зокрема Каролінгів, які вважали себе спадкоємцями Римської імперії, що зумовило тенденцію до наближення до античної літератури, уподібнення до давньогрецьких чи давньоримських письменників. Так, Алкуїн називав себе Горацієм, абат Ангільберт — Гомером тощо. В. п. культивувала класичні метри (гекзаметр, елегійний дистих, анакреонтів вірш, ямбічний диметр та ін.), сапфічну, асклепіадову, архілохову та ін. строфи, панегірики, послання, епітафії, еклоги, байки тощо. Таке відродження античності засвідчувало спробу поновити Августів вік, або, як писав Муадвін-Назон, «Рим золотий оновився і знову явився для світу» («Еклога», 27). Іноді з'являлися наслідування «Енеїди» (віршований переказ «Саги про Тідрека» Еккегарда І, або Геральда). Водночас на В. п. сильно вплинуло християнство, тому вона асоціювалася із старими міхами, в які вливали нове вино. Вже за Людовіка Благочестивого, сина Карла Великого, «Академія» занепадає, зростає роль монастирів, що позначилося на творчості алемана Валахфріда Стратона (дидактична поема «Про догляд за садами», вірші), ірландця Седулія Скотта («Книга про християнських правителів», панегіричні та жартівливі послання, епіграми, еклоги). В. п. не була вузько книжною, їй притаманні ліризм, вираження дружніх почуттів, що замінювали еротичні переживання. Подеколи на доробок поетів впливав фольклор («Словесне змагання Весни із Зимою» Алкуїна). Байка «Про втраченого коня» Теовульфа нагадувала народне фабльо.

Вче́ний теа́тр *(грец. theatron: місце для видовищ)* — див.: **Вче́на комéдія.**

Вчуття́, або **Вчува́ння,** — об'єктивація емоційного стану, переживання, вираженого через анімістичні прийоми, антропоморфізм, персоніфікацію, синестезію тощо, запозичений літературознавством та письменством із філософії і психології. В. полягає в тому, що властивості, приписувані певному предмету, притаманні людським переживанням, але створюється враження, ніби вони характерні саме для предмета: *«Бубонять рогачі і кочерги —/ Щось пригадують з давнини* [...]» (В. Симоненко).

Вю́рцбурзька шко́ла — школа психологів, створена на початку XX ст. при Вюрцбурзькому університеті (О. Кюльпе, К. Марбе, Н. Ах, К. Блер, Г. Ватт та ін.). Її представники, порушуючи в експериментальній психології інтроспективні завдання, виявили, що мислення не зводиться ні до законів логіки, ні до асоціацій, тому що свідомість має несенсорні складники, тобто розумові дії та незалежні від образів значення, сенси. Йшлося передусім про позаобразне мислення, чисте мислення, що привертало увагу не лише філософів (Ф. Брентано, Е. Гуссерль), а й митців, зокрема символістів, кубістів, абстракціоністів та ін.

В'яза́нка — принцип класичної драматургії, згідно з яким дві сцени, що відбуваються одна за одною, повинні бути об'єднані присутністю певного персонажа, аби сценічний простір не залишався порожнім.

В'язь — давнє декоративне письмо (деванагарі, арабське), що витворює враження суцільного орнаментального плетива літер та слів завдяки їх зближенню, взаємозамінам, вставлянням однієї букви в іншу. В. використовували при різьбленні чи вишиванні, для вишуканого оздоблення візантійських (XI ст.), південнослов'янських (XIII ст.), києворуських (XIV ст.) рукописів, згодом — стародруків. В. наявна на гробниці Ярослава Мудрого, що зберігається у київському соборі Св. Софії, в Пересопницькому євангелії, у виданнях Івана Федорова (Апостол, Острозька біблія), Києво-Печерському патерику, «Антологіоні» тощо.

Г

Габіліта́ція — лекція у вищій школі, після якої присвоювали звання доцента або професора. Таку лекцію на тему «"Наймичка" Т. Шевченка» прочитав І. Франко (1895), здобуваючи звання доцента Львівського університету.

Га́бровський гу́мор — болгарські анекдоти, м'які, влучні, гострі лаконічні дотепи, що висвітлюють людські вади, побутові невідповідності. Отримали назву від міста Габров, де проводяться щорічні фестивалі гумору.

Молодий поет:
— Я можу поговорити з головним редактором?
— Його нема.
— Невже? Я ж його допіру бачив!
— Так, але він вас побачив трохи раніше.

Гагі́лки — див.: **Весня́нки, Гаї́вки.**

Гада́ння — різновид ворожіння, магічний ритуал, який виконувався з міленарною метою, був спрямований на порозуміння з силами потойбіччя. Е. Б. Тейлор у праці «Первісна культура» розглянув низку знаків та символів мистецтва віщування. Г. було поширене у первісному суспільстві, в Єгипті, Шумері, Вавилоні, Скіфії, у культурі майя, ацтеків, у практиці давньослов'янських волхвів та ін. Давні греки особливо шанували Дельфійського оракула. За Тарквінієм Гордим, оракул із міста Кум було перенесено у Рим, до нього приставлено віщунку Сівіллу, пророцтва якої увійшли до «Сівіллиної книги». Християнство переслідувало гадальників, але змушене було змиритися з Г. на Різдвяні свята, особливо на Новий рік, після снів, а також для передбачення погоди, людської долі тощо, визнало «Сівіллину книгу»; саму Сівіллу зображували у церковних розписах та в священних рукописах. Розробляли систему зрозумілих лише втаємниченим сакральних символів, описаних у волховниках, лунниках, чарівниках, сонниках, громниках та ін. апокрифах, гадали по нігтях, квітах, коштовностях, картах, нутрощах, на ситі, веретені, зорях. Обряд міг здійснюватись біля криниці, джерела, на перехресті, на межі. У ньому часто використовували різні предмети чи тварин — рало, плуг, борону, півня, курку, коня та ін. У XVIII ст. гадали по збірниках «Коло» («Колесо фортуни»), «Голова Соломона» тощо. Г. часто здійснювалося киданням зерен на розграфлені сторінки (висловлення або їх цифрові позначення). Традицію Г. пізніше перейняли катеринщики. Г. тісно пов'язане із фольклором, вживається у вигляді формулювань із прихованим змістом. Багато прикладів Г. зібрано у виданні «Українська народна магія» (К., 2002) із ґрунтовною передмовою О. Павлова.

Газе́та *(італ. gazetta: дрібна венеціанська монета XVI ст.; нім. Zeitung, Zeitungsblatt, англ. newspaper, франц. jornal, gasette)* — поширене періодичне регулярне видання масової комунікації, покликане оперативно, систематично висвітлювати і коментувати найважливіші події і факти сучасного життя. Має вигляд розгорнутих аркушів великого формату, друкований матеріал на яких розташований у вигляді колонок. Поняття «Г.» виникло від назви рукописного аркуша новин («Notizie scritte» або «Fogli d'avvizi»), який купували у Венеції за однойменну дрібну монету. Із сучасною Г. співвідносять гіпсові дощечки у Давньому Римі, на яких стисло фіксували протоколи сенатських засідань («Acta senatus») та звіти про народні збори («Acta diurna populi Romani») і вивішували на майданах міста. За читання кожен римлянин платив монету (газету). За правління Юлія Цезаря з'явилися регулярні записи — «Acta diurna». Була вона відома і в Давньому Китаї (VIII ст.), в якому вже з 1366 регулярно виходила Г. «King-Pao» (Пекін). У Європі аналогічні видання виникли пізніше. Спочатку поширювалися рукописні листки (реляції) у Відні (1488) — присвячені долі Максиміліана І, який поневірявся у данському полоні, у Римі (1493) — у вигляді записів Х. Колумба про відкриття Америки. Така форма поширення інформації зумовила не лише інтерес (Венеційська республіка, Чехія, Німеччина, Англія), а й заборони. Перша спроба надрукувати Г. була здійснена у Відні (1540), але реалізував її у своїй типографії голландець А. Вергекен (1615). Цю справу продовжив Г. Гельбаар (Відень, 1615). Одночасно було засновано Г. «Frankfurterzeitung» (1615), яка проіснувала до початку XX ст., «Frankfurterpostzeitung» (1616—1866), пізніше — англійську «Weekly News» (1621), французьку «Gasette» (1631), шведську «Ordinare Post-Tidende» (1643), американську «Boston News Letter» (1701), російську «Вестник...» (1703). Спочатку вони виходили щотижня. Щоденна Г. вперше з'явилась у Німеччині («Лейпцизька газета», 1661—63), в Англії («Deily Courant», 1701) та у Франції («Jornal de Paris», 1777). Першим регулярним виданням вважається заснована Д. Вальтером лондонська «Times» (1785), великий тираж якої був зумовлений застосуванням механічного друкування. При ній формувався штат кореспондентів. Через деякий час поряд із повідомленнями політичного, соціального, економічного, побутового змісту на шпальтах Г. вміщують і літературні матеріали (французька Г. «Mercure Galant», 1673). До авторських колективів таких видань, зокрема, в Англії («Tatler», «Spectator», «Examiner» тощо) залучали письменників Д. Дефо, Дж. Свіфта, Дж. Аддісона, А. Повпа, С. Джонсона, Г. Філдінга та ін. За участю Ф. Шиллера з'явилася «Neueste Westkunde» (Тюбінген, 1798), згодом перейменована на «Allgemeine Zeitung», що зазнала цензурних переслідувань. Г. відігравали важливу роль під час національно-визвольних рухів, у яких активну участь брали письменники, зокрема в добу італійського Рисорджименто. Видання заборонили австрійські окупанти, зокрема й редаговану Й. Мадзіні «Indicatore Genovese» (1829), тому він видавав аналогічні Г. за межами батьківщини, у Марселі («La Giovane Italia», 1832—34), пропагуючи у них ідеї національної свідомості та жертовності на благо Італії. Популяризували такі ідеї й Г. «Italiano» (Париж), «Apostolato popolare» (Лондон). Революції 1848 зумовили появу перших слов'янських Г.: «Narodni Listy» у Чехії, «Obsor» у Хорватії, «Србске новине» у Сербії. Ці видання майже у кожній країні зазнавали утисків та репресій. У XIX ст. Г. стали основним засобом передавання інформації, конкуруючи із пізніше винайденими радіо та телебаченням. На думку О. Грота, автора семитом-

ного видання «Невпізнана сила культури. Основа газетної науки (періодики)» (1960—72), існує чотири визначальні ознаки Г.: періодичність, універсальність змісту, актуальність повідомлень, гласність у подачі новин. Сучасна Г. налічує від двох до ста сторінок, може містити кольорові світлини та ілюстрації, що, за твердженням І. Михайлина, ускладнює відмежування її від журналу. В. Гагеман окреслив такі типи Г., як Г. думок, інформаційна Г., Г. як засіб досягнення прибутків. Всесвітня газетна асоціація (ВГА) стежить за динамікою цього періодичного видання; найбільш розвинутими є Г. Норвегії та Японії, а також Фінляндії, Коста-Ріки, Швейцарії. В Україні першою україномовною Г. вважають «Зорю галицьку» (Львів, 1843—53). У 1999 в Україні зареєстровано понад 8300 державних, приватних, комерційних, комунальних, рекламних Г., серед яких лише менша частина україномовних (5%). Суто літературно-критичними виданнями є «Літературна Україна», «Література — плюс», «Літературний Львів».

«Газе́та А. Гатцука́» — ілюстрований «політико-літературний, художній та ремісничий» щотижневик (М., 1875—90), який видавав і редагував український та російський журналіст А. Гатцук — археолог, автор низки статей з питань української і російської літератур, історії, упорядник збірника віршів, народних поезій та приказок «Ужинок з рідного поля» (1857), «Української абетки» (1861) та ін. На сторінках періодичного видання тогочасний читач міг ознайомитися з творами П. Куліша, О. Стороженка, Г. Мачтета, М. Щербини, І. Линченка, Л. Толстого, В. Короленка, Г. Успенського та ін. Газета мала додаток «Хресний календар», з 1885 виходила як щомісячний збірник белетристики.

Газе́та в газе́ті *(італ. gazetta: дрібна венеціанська монета XVI ст.)* — своєрідна форма подачі друкованого матеріалу, зорієнтована на задоволення різних, часто специфічних читацьких інтересів, є немовби окремим виданням, що має власну нумерацію, особливості верстки та оформлення, видається у вигляді добірки, тематичної сторінки, скомпонованої здебільшого на розвороті двох малоформатних сторінок.

«Газе́та шкі́льна» — видання народовців (Львів, 1875—79) за редакцією О. Партицького, що виходило раз на два тижні. У газеті друкували фахові педагогічні матеріали, а також студії про український фольклор, про давню українську літературу, зокрема з приводу «Слова о полку Ігоревім», твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, М. Шашкевича, М. Устияновича та ін.

Газе́тна ве́рстка — компонування газетних сторінок з текстового та ілюстративного поліграфічного (комп'ютерного) матеріалу, що відрізняється від журнальної верстки більшою кількістю застосовуваних прийомів, широкими можливостями вибору форматів колонок та складної рубрикації, шрифтових гарнітур, оздоблювальних елементів.

Газе́тна ка́чка, або **Жо́вта ка́чка, Жо́вта пре́са,** — свідоме перекручення фактів, зумисне поширення неправдивої провокаційної інформації. Припускають, що автором цього вислову був М. Лютер (XVI ст.), який обіграв слово легенда як «люґенда», від німецького «люґе» (Lüge: брехня), що трансформувалося у «люґ енте», тобто буквально «брехлива качка». За іншою версією, за часів появи перших газет в Німеччині журналісти, намагаючись зберегти тираж, ставили поруч із друкованим матеріалом позначку NT (лат. non testaur: не перевірено); літери вимовлялись як Ente (нім.: качка). Вислів може походити й від історії бельгійського журналіста Корнеліссена про вченого, який ніби порубав качку на дрібні шматочки і віддав іншим качкам на сніданння, потім так само зробив з дев'ятнадцятою качкою для інших вісімнадцяти, поступово знищив усіх, лишивши одну. Отже, остання пташина за кілька годин проковтнула вісімнадцять інших. Газетярі сприйняли цю містифікацію за достовірну історію і розтиражували її для легковірних читачів. Г. к. дискредитує культуру журналістики та літератури, однак має незмінний попит (гра задля гри, реклама, збільшення прибутків, тиражу), перетворюючись на театралізацію, своєрідне шоу.

Газе́тний музе́й — установа, що займається збиранням, систематизацією, каталогізацією газет. Одним із перших таких утворень була п'ятдесятитисячна колекція аахенського бургомістра О. фон Форкенбека, яка стала основою його виставки (1886). Лише в 1925 Аахенському міському управлінню вдалося упорядкувати Г. м. Аналогічний, зініційований А. Кіркебю заклад функціонує і в Копенгагені.

Газетозна́вство — галузь журналістики, об'єктом вивчення якої є виникнення, розвиток, призначення та специфіка газетної справи.

Гаї́вки — найдавніший жанр календарно-обрядових хороводних українських пісень; нині поширений у Галичині. Раніше Г. були відомі в різних регіонах України. Так, Ніна Заглада у 1928 зробила запис солярного «Кривого танцю» у селі Старосілля на Чернігівщині. На відміну від веснянок, виконуються лише на Великдень («Воротар», «Перепілка», «Жук»). Найпопулярнішим був «Коструб», що символізував архетип смерті-воскресіння, асоціювався з давньогрецьким Адонісом. Інші назви — гагівка, галагілка, магілка, маївка, явілка, ягілка, ялівка, яголойка. Пісні мали драматичний зміст, молитовні елементи; виконувалися переважно у священних гаях коло водоймищ, де раніше зберігалися кумири (зображення богів та предків), біля яких клали квіти, рушники, писанки, символічно відтворювали астральний та хліборобський цикл. Присвячені воскресінню весни-літа, зустрічі Гайбога, богині Гай, вони засвідчували перемогу світлих сил над темними. У них була обожнена природа, втілені анімістичний погляд на світ, віра в душі предків. Співаючи Г. й імпровізуючи, дівчата часто водили хоровод за рухом сонця навколо обраної подруги:

Ой ягіл, ягілочко,
Ягілчина дочко.
Устала ранесенько,
Умилася гарнесенько,
Панчішки поскидала,
Головоньку розчесала.
Візьмися, дівко, в боки,
Покажи свої скоки.
Гнися, калинонько, гнися,
Дівчинонько — не журися.
З калинового цвіту
Вибирай собі квіту,
З калинового лугу
Вибирай собі другу,

З калинового плетю
Вибирай собі третю,
З калинового мосту
Вибирай собі шосту,
З калинового лому
Вибирай собі сьому,
З хрещатого барвінку
Вибирай собі дівку.

Г. притаманний переважно антифонний спів, найчастіше трапляються зразки дво-, триколінних попарно сполучених рядків. Їх музичну обробку здійснив львівський композитор С. Людкевич. За спостереженням В. Гнатюка («Гаївки», 1909), не кожну веснянку можна вважати Г., натомість Г. входять до складу веснянок, що мають невластиві гуцульському краю хліборобські мотиви. Специфіку творів розкрито у працях М. Михалька («Ягілки», 1922), С. Килимника («Український рік у народних звичаях в історичному освітленні», 1994), Р. Кирчіва («Із фольклорних регіонів України: нариси і статті», 2002).

Гайдама́цькі пісні́ — тематичний цикл історичних пісень XVIII ст., присвячених визвольній боротьбі проти польського, московського гноблення, поширених на Київщині, Поділлі, Брацлавщині, Волині. Назва походить від турецького слова *гайдамака*, яке означає *непокірна людина, бунтар*. Основні мотиви Г. п. повторювали козацькі та опришківські, найвідомішими були сюжети про загибель Бондарівни від руки свавільного пана Каньовського (Миколи Потоцького), про героїзм учасників гайдамацького руху, про подвиги одних отаманів, які стали уособленням волелюбного народного духу, та про зраду інших ватажків. Найпоширенішими були пісні «Ой наварили ляхи пива» (про Івана Гонту), «Максим козак Залізняк», «Їде Харко із Туреччини» (про Харка і Гнатка), «А в нашого Харка, а сотника-батька» (про Харка та пана Паволоцького), «Ой виїхав із Гуманя» (про Микиту Швачку), «У селі Грузькому» (про Івана Бондаренка та осавулу Якименка), «Зібралися всі бурлаки», «Ой був в Січі старий козак» (про Саву Чалого та Гната Голого), «Ох як поїхав наш пан Лебеденко» (про Лебеденка та гайдамаків) та ін. Одна з характерних Г. п. — «Залізняк і Гнида»:

В неділю рано-раненько, як сонечко сходить,
У городі Мутровичах пан лементар
по садочку ходить,
Свого пана, губернатора, за рученьку водить.
Водить його за рученьку та стихенька й каже:
«Не одного жида й ляха голова поляже».
Славний козак Максим Залізняк,
славний з Запорожжя,
Як вийде на Вкраїну — як повная рожа.
Славний козак Залізняк, славний козак Гнида,
Не зосталось в Україні ні ляха, ні жида.
У городі Мутровичах нова новина:
Породила козаченьків шовкова трава.

Г. п. поширювали кобзарі та бандуристи (Д. Бандурка, В. Варченко, П. Скряга та ін.) — учасники гайдамацьких походів, яких переслідувала польська і московська влада. Цей уснопоетичний епічний жанр опрацьовували фольклористи, літературознавці XIX—XX ст. М. Драгоманов («Політичні пісні українського народу XVII—XIX ст.», 1883, 1884); Д. Ревуцький («Українські думи та пісні історичні», 1919) та ін., на їхній інтертекстуальній основі письменники розбудовували літературні твори: «Гаркуша. Український розбійник» В. Наріжного, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Сава Чалий» М. Костомарова, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамацька пісня» О. Маковея, «Побратався сокіл» М. Сиротюка, «Гонта» Я. Стецюка, «Гайдамаки» Ю. Мушкетика та ін. Ф. Кейда на підставі аналізу таких творів, а також першоджерел — Г. п. у праці «Художня інтерпретація гайдамаччини в українській літературі XIX—XX століть» (2001) запропонував вживати поняття «гайдамакіана» як означення сукупності жанрів про Гайдамаччину, до яких віднесено і Г. п.

Гайду́цькі пісні́ — уснопоетичний епос сербів, хорватів, македонців, болгар, албанців, греків, румунів та молдаван. Назва жанру походить від угорського слова «гайдук» (hajto: погонич худоби), тобто вояк-піхотинець. Турки так називали розбійника. Г. п. відображали події боротьби балканських народів проти турецького поневолення (в Македонії та Албанії — до 1912), іноді — повстання проти соціальної несправедливості (у Болгарії — проти багатіїв-чорбаджіїв). Г. п. склалися, очевидно, у XVI ст., їх тлумачать як типологічно спільне для Болгарії, Сербії та Дунайських князівств фольклорне явище. Кожен твір ґрунтується на реальному історичному факті або оповіді про конкретну особу месника. Постаті Груїци, Радівоя, Старини Новака та ін. ватажків невеликих збройних загонів (чет) були центральними персонажами Г. п., втіленням уявлень про народних захисників, наділялися загостреним почуттям справедливості, винятковою безстрашністю. Серед цих героїв були і жінки. Г. п. за мотивами близькі до українських опришківських, боснійських та герцеговинських ускоцьких, грецьких клефтських, польських, словацьких збойницьких пісень. Запозичень та інтертекстуальних особливостей у них майже не помічалося. Соціальні мотиви у Г. п. з'явилися вже наприкінці XVIII ст. Вони вплинули на творчість Дж. Якшича, Й. Йовановича-Змая, Д. Чинтулова, Х. Ботева, І. Вазова, Л. Каравелова, П. Яворова, Н. Хайтова, Ю. Федьковича, Лесі Українки, Д. Павличка, Д. Білоуса та ін., були перекладені на українську мову М. Старицьким, О. Барвінським, І. Франком, О. Навроцьким, М. Рильським, Л. Первомайським та ін. Г. п. вивчав В. Караджич.

Гала́нтна літерату́ра *(франц. galant: люб'язний)* — еротичне письменство; любовна література в перехідний період від пізнього бароко до Просвітництва. Жанр започаткований романом «Ефіопіки» (III—IV ст.) Геліодора. Термін стосується переважно англійської і французької літератур XVII — початку XVIII ст., коли поряд із романом шляхетної ввічливості поширювалися твори малих форм: сонети, мадригали, пісні, кантати, оди, епістоли. Для них були притаманні вишукані пасторально-любовні мотиви, зображення бездоганної поведінки епічного чи ліричного героя. Особливо популярними були романи «Евфуес, або Анатомія розуму», «Евфуес та його Англія» Дж. Лілі, «Розалінда, або Золота спадщина Евфуеса» Т. Лоджа, «Астрея» О. д'Юрфе, «Артамен, або Великий Кір», «Клелія, або Римська історія» мадам де Скюдері, ранні романи П. Маріво, «Софа», «Облуди серця та розуму» К. П. Ж. Кребійона-сина, «Галатея» Ж. П. Флоріана, «Любовні пригоди кавалера де Фобласа» Ш. Б. Лу-

ве де Кувре, повість «Акажу та Зірфіла» Ш. Дюкло. В Італії з Г. л. пов'язана творчість «Аркадії». Німецькі письменники, зокрема представники другої Сілезької школи, перебували під впливом французької преціозності, але поети раннього Просвітництва вже полемізували з ними.

«Галатéя» — тижневик «літератури, новин і мод», який друкувався у Москві за редакцією С. Раїча (1829—30), П. Артьомова (1840), В. Межевича (1840). Видання намагалося бути осторонь літературних напрямів, проте на його сторінках спалахувала полеміка із «Московским телеграфом», «Северной пчелой», «Литературной газетой». У тижневику друкували твори російських письменників — Є. Баратинського, П. В'яземського, В. Жуковського, О. Пушкіна, Ф. Тютчева та ін., а також матеріали з української літератури: «Українські казки» І. Срезневського, уривки з комедії «Дворянские выборы» Г. Квітки-Основ'яненка, уривки з роману «Чугуевский казак» О. Афанасьєва-Чужбинського, деякі його оповідання та вірші («Пробудження», «Німий» тощо). С. Раїч опублікував у «Г.» перекладений уривок з поеми «Шалений Роландо» Л. Аріосто.

Гáлицьке євáнгеліє 1144 рóку — тетраєвангеліє, переписане з південнослов'янського оригіналу в Галичі (перші 228 сторінок; завершення тексту, до 260 сторінок, дописане у XIV ст.). Пам'ятку відкрив львівський єпископ Гедеон Балабан (1572) у селі Крилосі. Найдавніший рукописний текст, оздоблений кіноварними ініціалами, був виданий 1882—83 архімандритом Амфілохієм. Мову пам'ятки, що нині міститься у московському Головному архіві, вивчав В. Ягич («Чотири критико-палеографічні статті», 1884).

Гáлицьке євáнгеліє 1266—1301 — апракос на 175 сторінок, переписаний у Галичі пресвітером Георгієм з болгарського оригіналу, відтворює особливості галицького мовлення. Текст пам'ятки, що нині зберігається у петербурзькій Публічній бібліотеці, досліджували Вольтер та О. Соболевський, уривки пам'ятки були опубліковані в журналі «Киевские университетские известия» (1885).

Гáлицько-Волúнський літóпис — визначна пам'ятка давньоукраїнської історіографії, яка з Повістю минулих літ і Київським літописом входить до складу Літопису руського, зафіксована Іпатіївським кодексом, в якому була доповнена помилковими датами. Ближчими до українського тексту Г.-В. л. вважаються Хлєбніковський, Погодінський, Марка Бандура списки. Пам'ятка перекладена на сучасну українську мову Л. Махновцем. Складається з двох частин: Галицький літопис (події 1201—92) стосується князя Данила, написаний, очевидно, холмським печатником Кирилом, галицьким єпископом Іваном, боярином Діонісієм Павловичем; Волинський літопис (1262—92) висвітлює період князювання Василька Романовича, його сина Володимира й онука Мстислава, його автори не відомі; пам'ятка формувалася у Перемишлі, Любомлі та, вірогідно, у Пінську. Обидві частини відрізняються за стилем та мовою. Так, Галицький літопис характеризують жвавий виклад, яскрава образність, риторичні звороти, цитати з візантійських джерел, поєднання церковнослов'янського дискурсу з книжним, часте використання народних прислів'їв, приказок, легенд. Він має всі особливості середньовічного роману, центральний персонаж князь Данило втілює сміливість вояка, мудрість державця, патріота своєї землі, просвітника, носія божественного провидіння: *«Сей же король Данило [був] князем добрим, хоробрим і мудрим, який спорудив городи многі, і церкви поставив, і оздобив їх різноманітними прикрасами, і братолюбством він світився був із братом своїм Васильком. Сей же Данило був другим по Соломоні».* У пам'ятці описано здійснений ним розгром тевтонських рицарів під Дорогичином (1238), дипломатичну місію до Золотої орди, розбудову зв'язків із сусідами. Натомість Волинський літопис тяжіє до інформативності повідомлень, у панегірику «книжнику і філософу» Володимиру Васильовичу наявна алюзія на «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, мова відображає специфіку Волині та Наддністрянщини. Сюжети Г.-В. л. переосмислювали українські письменники: постать Митуси, уведена до твору «Бунт Митуси» М. Костомарова, легенда про євшан-зілля, використана у поезії І. Франка, М. Вороного, М. Чернявського. Пам'ятка була джерелом історичної прози Катрі Гриневичевої («Шеломи в сонці», «Шестикрилець»), А. Хижняка («Данило Галицький»), поеми М. Бажана («Данило Галицький») тощо. Іменем персонажа Г.-В. л. названа літературна організація символістів «Митуса» (1922).

Гáлицько-рýська мáтиця — товариство просвітницького, літературно-видавничого спрямування, засноване у Львові (1848) за аналогією до іноземних, передусім чеських організацій. Обов'язки першого голови виконував М. Куземський. Видаючи «Науковый сборник» (1865—68), «Литературный Сборник» (1869—90), товариство орієнтувалося на «язичіє». До 1885 за його сприяння з'явилося понад 80 книжок. Найбільша активність Г.-р. м. припадає на 1849—50. Потрапивши під вплив москвофілів — Я. Головацького, А. Петрушевича, Б. Дідицького, Г.-р. м. поступово занепадала, здійснюючи нерегулярне видання збірників.

«Галичáнин» — літературно-художній і науковий збірник (Львів, 1862—63; всього вийшло чотири числа) за редакцією Я. Головацького та Б. Дідицького. Читача «Г.» знайомили з творами галицьких і наддніпрянських письменників (М. Устиянович, Ю. Федькович, П. Куліш, О. Кониський, Д. Мордовець, С. Воробкевич та ін.), а також зі статтями літературно-історичної проблематики, літературно-бібліографічними оглядами, фольклорними публікаціями тощо. Таку саму назву мав зорієнтований на «язичіє» науково-художній часопис (Львів, 1867—70), додаток до газети «Слово» за редакцією Б. Дідицького. Крім історичних, етнографічних, хронікальних, бібліографічних матеріалів, у «Г.» друкували твори С. Воробкевича, Ф. Калитовського, Дениса з-над Серета (псевдонім В. Ільницького), І. Гавришкевича, М. Максимовича, Б. Дідицького, О. Павловича, переклади байок І. Крилова, поезій Ф. Тютчева та ін.

«Гáличо-рýський вíсник» — газета за редакцією М. Устияновича (Львів, 1849—50; видавалася у Відні у 1850—66 зі зміненою назвою), виходила тричі на тиждень. Деякі публікації присвячувалися питанням народної освіти, української мови. На сторінках цього видання з'являлися твори М. Устияновича, переклади сербських народних пісень, оповідань В. Даля, В. Сологуба, Ф. Челаковського та ін.

Галліáмб *(грец. gallos: назва слуги Кібели)* — в античній метриці — верс, утворений каталектичним

тетраметром з іоніків (◡◡– –◡◡– – // ◡◡– – ◡◡◡); використовувався для вираження мінорного настрою. Г. виконувався під час вшанування фригійської богині Кібели, яка втілювала в собі культ Великої Матері (Mater Magna), що став державним у Римі, злившись із культом місцевої богині Опс.

Га́лльський гурто́к пое́тів *(нім. Hallesche Dichterkreise)* — гурток поетів, прихильників лютеранства, заснований студентами-теологами С.-Г. Ланге та І. Піра у місті Галле (1733). Вони зосереджувалися на релігійних та моральних чеснотах, творили за зразком літературної спадщини Дж. Мільтона, полемізували з Й.-К. Готшедом щодо логоцентричних моделей перетворення життя. Фундатори гуртка видали спільний збірник «Пісні дружби Тірсіса й Дамона» (1747), намагалися запровадити в німецькомовну поезію білий вірш, джерела якого віднаходили в античній ліриці. Використання білого вірша було особливо характерне для другого однойменного гуртка. Він був утворений неподалік від Галле, у Гальберштадті, очолений Й.-В.-Л. Гляймом. Представники угруповання (Й.-П. Уц, Й.-Н. Гетц, Й.-Г. Якобі, Й.-Б. Михаеліс, В. Гайнзе та ін.) захоплювалися анакреонтичною поезією. Зокрема, Й.-В. Гляйм перекладав твори Анакреонта, що вплинули згодом на збірку «Досвід жартівливих пісень» (1746), у якій він відмовився від рими, схилявся до естетики рококо, оспівуючи даровані Венерою та Вакхом принади життя. Аналогічний збірник неримованих од (1746) видав Й.-Н. Гетц, який також перекладав твори Тібулла, Катулла, Ж. де Лафонтена, Вольтера, Ж.-В.-Л. Грессе та ін. Гра задля гри, гедоністичні мотиви поезії рятували людину від абсурду дійсності, суворість якої відтворена у «Ліричних віршах» (1749) Й.-П. Уца. Гуртківці використовували у своїй творчості й нові стилі, зокрема сентименталізм позначився на «Поетичних дослідах» Й.-Г. Якобі.

Га́ма *(грец. gamma: назва літери у грецькому алфавіті, ужита абатом д'Ареццо в XI ст. для позначення першої ноти Г.)* — послідовне розташування звуків від основного тону у висхідному чи низхідному порядку в межах октави. Залежно від їх кількості та співвідношень інтервалів розрізняють Г. музичних систем (діанічні, хроматичні, пентатонові) та ладів (мажорні, мінорні тощо). Поняття «Г.» вживається також у малярстві на позначення сукупності відтінків кольору (тепла, холодна, яскрава, світла, темна Г. тощо). Використовується в художній літературі за наявності співвідносних із музикою чи малярством явищ.

Гамарці́я *(грец. hamartia: провина)* — болісне переживання провини, як слід не усвідомлена, неадекватна оцінка сенсу довкілля дійовою особою у п'єсі, що зумовлює неминучу катастрофу, трагічну розв'язку. Г. відчутна у вертеризмі, гамлетизмі тощо; її класичним прикладом є фабула про Едипа, опрацьована давньогрецькими драматургами.

Гамлети́зм *(англ. hamletism)* — внутрішній конфлікт між сферою розуму й моральним імперативом, між персоною та тінню, що спричинює надмірну, іноді хворобливу рефлексію при життєво важливому виборі позиції з двох протилежних, суперечливих, спонукає до драматичного замикання в собі, до посилення фаталізму. Назва виникла за іменем Гамлета — головного героя однойменної трагедії В. Шекспіра.

Ганачха́нда — віршовий розмір, різновид джаті в давньоіндійській поезії, що ґрунтується не тільки на загальній кількості мор, а й на певній кількості складів (гана) з чотирьох мор.

Гапа́кс лего́менон, Hapax legomenon *(грец. hapaks: один раз і legomenon: через мовлення)* — слово, словосполучення, що трапляється лише один раз у художньому тексті, більше ніде і ніколи не повторюючись. До Г. л. належать переважно неологізми: «[...] *хребетносилі / Уже ворушаться царі»* (Т. Шевченко), *«хрещатикуючи серед літа»* (М. Семенко), *«Осінь з рухів, сонце з ласки, / лист із золотану»* (П. Тичина). Явище Г. л. співвідносне з ідіографізмом.

Гаплоло́гія *(грец. haploos: одинарний, простий і logos: слово, вчення)* — спрощення звукової будови слова внаслідок дисиміляції: *трагікокомедія — трагікомедія, воєноначальник — воєначальник* тощо. Випадки Г. іноді наявні і в художніх текстах. Так, слово сагайдак у поезії М. Бажана: *«Ростуть роки. І в сайдаках сердець зотліли стріли згодом»*.

Гарбі́ — в гуджаратській середньовічній поезії — невеликі за обсягом віршові твори з еротичними приспівами, що оповідали про почуття юного бога Крішни та пастушок, які втілювали людські душі, перейняті жагою єднання з ним (переживання пастушки Радхі). Г. виконувалися зазвичай у хороводах. Більші за обсягом твори з дещо відмінною від Г. ритмікою та пісенним ладом називають «гарбо»; вони присвячені переважно богині Калі, що в індуїзмі вважається однією з постав Деві — дружини Шиви, уособленням грізної та згубної божественної енергії.

Гаріба́ *(фарс. чужинні)* — вірменські пісні та айрени про пандуха — бурлаку на чужині; виконувалися ашугами.

Гарібі́ *(фарс. чужинні)* — поширені у XIX — на початку XX ст. таджицькі народні пісні із соціальними мотивами (про бідняка, змушеного бурлакувати на чужині у пошуках заробітку, перейнятого ностальгією за домівкою), що мали форму рубаї. Найвідомішим їх виконавцем вважають Бобо Юнуса Худойдодзаде.

Гармо́нія *(грец. harmonia: стрункий порядок, зразок)* — категорія естетики, визначальна ознака прекрасного; глибинна впорядкованість, відповідність складників художнього твору на рівні співвідношення його елементів, зіставлення часткового та загального аспектів, що фіксують його симетрію і пропорції, адекватні класичним нормативам, а тому мають непереборну естетичну вартість. Основою розуміння Г. є вчення Піфагора, Геракліта, Платона та Арістотеля. Останній понад усе цінував єдність розмаїття, а також відповідність художнього феномену природі. У поемах Гомера Г. вживається як синонім до слів «згода», «домовленість», «мирна співподія». В античній інтерпретації Г. поставала як закон світобудови, адже, як твердив Філолай, все відбувається тільки згідно з нею та за необхідності. Вона виражала істотні внутрішні зв'язки зовні протилежних явищ: як спостеріг Геракліт, «вороже сполучається, із розходжень виникає прекрасна гармонія». Поняття «Г.» стало засадничим у європейській культурі, особливого значення йому надавали за доби середньовіччя (узгодження світобудови з волею Бога), в період Ренесансу; класицисти перетворили його на своєрідний еталон, що іноді ототожнювався з Абсолютом, у

пізніших тлумаченнях Г.-В. Лейбніца, X. Вольфа, Е. Б. Д. Кондільяка та ін. набував телеологічного спрямування (визнання мети у природі, зумовленої внутрішніми причинами самої природи). Не існує жодного літературно-мистецького напряму, який би не брав до уваги критерій Г. Піфагорійська спроба виразити співвідношення космічних сфер (гармонія сфер) за допомогою чисел музичної октави відчутна у прагненні «перевірити поезію алгеброю Г.» (О. Пушкін), у кларнетизмі П. Тичини тощо. Та насамперед у Г. вбачають естетичний ідеал прекрасного, досконалу цілісність із збалансованими складниками, представлену античною калокагатією, ренесансною єдністю духовного й тілесного начал, просвітницькою пропорційністю духу, власне почуттів та розуму. Проблема Г. наявна і в творах авангардистів, які епатували її засади, і постмодерністів, які інколи нехтували ними, надаючи пріоритету дисгармонійності, породженій кризою цивілізації та сучасною розірваною свідомістю.

Гармо́нія сфер *(грец. harmonia: стрункий порядок, зв'язок і sphaira: куля)* — концепція піфагорійців, за якою всесвіт виражався гармонією та числом, музично-математичною архітектонікою. На думку Піфагора, існувало три рівні світобудови — зірок з планетами, сонця та місяця, органічно поєднаних відповідними інтервалами цілого, кварти й октави, виражених через цілющу музику, що викликає стан катарсису. Осягнути музику можна лише вчуваючись, відмежовуючись від повсякденної метушні; таке твердження зумовило принцип мовчання, дотримання якого було необхідною умовою першого п'ятирічного етапу піфагорійського навчання (акусмата). Вченню про Г. с. властиве есхатологічне, естетичне й етичне смислове наповнення; так, гра на лірі вважалася божественною, шляхом повернення до астральної оселі, осягненням суголосності душі та космосу. Образ Г. с. був поглиблений у міркуваннях Платона про відповідні кола, Арістотеля — про звучання світил під час їх руху, розроблявся у вченнях неопіфагорійців та неоплатоніків, вплинув на астрономію (Кеплер), особливого значення набув у європейській літературі, зокрема у доробку В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Григорія Сковороди, німецьких романтиків, ранніх модерністів та ін. За спостереженням С. Тельнюка, Г. с. надавалося значення естетичної програми (кларнетизм) у збірці «Сонячні кларнети» (1918) П. Тичини, вираженої, зокрема, у вірші «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...».

Гарніту́ра *(нім. Garnitur, франц. garniture: гарнітур, комплект, прикраса, від garnir: постачати, прибирати, прикрашати)* — повний комплект друкарських шрифтів одного малюнка, відмінних за формою (прямі, курсивні, світлі, напівжирні тощо) та розміром.

«Гарт» — Спілка пролетарських письменників (Харків, 1923—25) з однойменним видавництвом, очолювана В. Елланом (Блакитним). Назва «Г.», очевидно, запозичена з роману «Божки» В. Винниченка, в якому йшлося про «гартованців». Спілка мала філії у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Кам'янці-Подільському, інших містах України й за кордоном (США та Канада). Її сформували М. Хвильовий, В. Коряк, В. Сосюра, К. Гордієнко, І. Кулик, І. Дніпровський, О. Довженко, М. Йогансен, О. Копиленко, М. Майський, В. Поліщук, І. Сенченко, М. Тарновський, П. Тичина, А. Любченко, Г. Коцюба, П. Лісовий (псевдонім А. Свашенка), П. Іванів, М. Христовий, Ю. Смолич, згодом до них приєдналися О. Слісаренко, В. Поліщук, М. Яловий, М. Бажан, Г. Шкурупій та ін. Угруповання мало свій статут, у якому проголошувалося, що «гартованці» «стремлять до створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям творчості, до поширення комуністичної ідеології та переборення буржуазної, міщанської, власницької ідеології». «Г.» орієнтувався на позахудожні завдання, тому всередині спілки не було єдності, що зумовлювалося надміром адміністрування та ідеологізації творчості, прямим її адаптуванням до нерозвинених смаків читацького («пролетарського») загалу, прагненням зреалізувати «пролетарську літературу». «Г.» був приречений на розпад; частина колишніх «гартованців», що утворила ядро «розстріляного відродження», сформувала ВАПЛІТЕ. Поряд з літературним «Г.» існував «Гарт аматорів робітничого театру» (ГАРТ). Протягом короткого існування «Г.», об'єднуючи найталановитіших тогочасних письменників, стримував егалітарні настанови «Плуга», з яким конкурував на теренах літератури, протистояв ВАППу (конференція 11 березня 1925), не визнавав діяльності в Україні «Всеукраинской ассоциации пролетарских писателей», налагоджував продуктивні зв'язки з білоруським «Маладняком» тощо.

«Гарт» — альманах пролетарських письменників угруповання «Гарт» (Харків, 1924), в якому були надруковані поезії П. Тичини, М. Йогансена, В. Сосюри, О. Коржа, поеми В. Поліщука, Г. Коляди, проза М. Хвильового, Г. Коцюби, О. Копиленка, І. Дніпровського та ін., статті В. Блакитного, В. Коряка, а також вміщено портрети М. Йогансена, П. Тичини, І. Дніпровського, В. Сосюри, В. Поліщука, виконані О. Довженком.

«Гарт» — літературно-художній та критичний журнал ВУСППу (Харків, 1927—32), до редколегії якого належали В. Коряк, І. Микитенко, М. Доленго, П. Усенко, В. Сосюра, В. Юринець (1927); згодом до них приєднався І. Кулик. У 1930 її склад дещо змінився (І. Кириленко, Б. Коваленко, В. Коряк, І. Кулик, І. Микитенко, Г. Овчаров, С. Щупак). Авторський колектив видання утворювали, крім представників редколегії, Л. Первомайський, П. Радченко, О. Кундзіч, Д. Гордієнко, Наталя Забіла, Л. Смілянський, С. Голованівський, А. Шмигельський, П. Козланюк, С. Жигалко, Г. Косяченко, Ю. Шовкопляс, С. Воскрекасенко, М. Упеник та ін. Комуністична заангажованість журналу була виражена творами «Ритми шахтьорки», «Інтеграл» І. Ле, «Машиністи» Л. Смілянського, «Будівниче», «Доменний цех», «Тракторобуд» Наталі Забіли, «Диктатура», «Кадри» І. Микитенка, «Комсомольська ударна бригада» С. Воскрекасенка, «Пісня про п'ятирічку» М. Упеника тощо. Вульгарна соціологічна критика (І. Кулик, В. Коряк, Б. Якубовський та ін.) часопису була войовничою, ортодоксальною, порушувала проблеми, що не стосувалися мистецтва, а спрямовувалися на його дискредитацію, підміну «політикою партії». Попри те, що «Г.» виконував партійне замовлення у літературі («призов ударників у літературу»), на його сторінках дебютували молоді автори — І. Муратов, К. Герасименко, І. Калянник, А. Копштейн, Д. Надіїн, В. Собко.

«Гарто́ванці» — представники літературної організації «Гарт».

Гая́трі *(санскр.)* — поширений віршовий розмір ведійської поезії, який має форму трьох восьмискладників (пізніше — чотирьох шестискладників). Мелодійна структура Г. асоціюється з трохеїчною чи ямбічною метричною організацією. Г., названий «розміром святих мудреців», застосовувався у чверті гімнів «Рігведи», почасти — в «Авесті», але зник у літературі класичного санскриту.

Гедоні́зм *(грец. hēdonē: веселощі, насолода, задоволення)* — філософсько-етичне вчення, за яким насолода вважається найвищим благом та сенсом життя. Г. сформувався на підставі довільного тлумачення поглядів Епікура, переконаного, що справжнім щастям для людини може бути задоволення її бажань за відсутності страждання (епікуреїзм). Вже в Римській імперії цю тезу інтерпретували як необмежену чуттєву насолоду. Г. як одна з функцій мистецтва поруч із пізнанням, дидактикою та ін. полягає у відчутті естетичної насолоди, пережитої автором при написанні творів та реципієнтом під час їх сприйняття, є свідченням розвинутого естетичного смаку.

«Гей-гоп» — журнал представників івано-франківського андеграунду; з'явився на межі 80—90-х XX ст. (Ч. 1 — липень 1988, Ч. 4 — лютий 1990) як прояв рок-культури.

Гейдельбе́рзькі рома́нтики *(нім. Heidelberger Romantik)* — група німецьких письменників першої половини XIX ст. (А. Арнім, К. Брентано, Й.-Х.-Ф. Гельдерлін, брати Я. та В. Грімм, Й. фон Айхендорф), пов'язаних із Гейдельберзьким університетом, у якому викладав германістику причетний до них Й. фон Геррес. Г. р. еволюціонували від гуртка (1806—07) до школи, що проіснувала до 20-х XIX ст. Вони збирали, систематизували й тиражували народні пісні та казки: «Чарівний ріг хлопчика» , 1805—06, А. Арніма та К. Брентано; «Родинні народні книги», 1807, Й. фон Герреса; двотомні «Дитячі і родинні казки», двотомні «Німецькі легенди» братів Я. та В. Грімм, що були опубліковані відповідно в 1812—14, 1816—18. Г. р., передусім брати Грімм (автори «Німецької міфології»), заклали основи міфологічної школи, ідеалізували минувшину (роман «Бідність, багатство, вина й спокута графині Долорес», 1810; «Охоронці корони», 1817, А. Арнім), протистояли настановам Ф. Шлегеля на прояв чуттєвості. У доробку Г. р. переважали епос, стилізація містифікованої казки, а також балада й евфонічно вишукана лірика, зокрема у доробку Й. фон Айхендорфа. З 1809 А. Арнім та К. Брентано переїхали до Берліна, продовжуючи й там традицію Г. р. Близькими до них були А. Шаміссо, Е.-Т.-А. Гофман, В. Мюллер та ін. Естетика Г. р. стимулювала творчі пошуки тогочасних українських письменників, зокрема представників Харківської школи романтиків.

Ге́йнал *(польс. hejnal, англ. aubade, франц. chant du matin, нім. Weckruf, Morgenlied, Tuvlied)* — у давній польській поезії — ранкова пісня мандрівника, який «проголошує» ранок і запрошує громаду до молитви. Утворений гейналовою строфою, починається словами «Гейнал світу». До жанру Г. звертався М. Рей («Гейнал світу. Пісня на вранішній поставі»), Ф. Д. Князнін («Гейнал на день Третього травня 1792»), Т. Олізаровський («Гейнал») та ін.

Ге́йналова строфа́ — строфа, вживана у гейналі. Складається з трьох віршових рядків з однаковою кількістю складів у кожному (сім або вісім), пов'язана одним ритмом.

Гекза́метр, або **Гекса́метр** *(грец. hexametros: шестимірник, від hex: шість і metron: міра)*, — метричний (квантитативний) верс шестистопного дактиля (–∪∪–∪∪–∪∪–∪∪–∪∪–∪), в якому в кожній чотириморній стопі, крім усіченої на один склад шостої (каталектичної), два коротких склади можуть замінюватися одним довгим, утворюючи спондей (четверта стопа). Останню двоскладову стопу завжди формує хорей. За легендою, Г., якому властиві версифікаційна плинність, урочистість, монументальність, виник наприкінці II тис. до н. е. у Дельфах як розмір священних гімнів. За іншою версією, він походить із гетто-хурритської літератури, підґрунтям якої була праіндоєвропейська. Античний Г. був 24-морним, тобто дорівнював 24 одиницям довготи. Еквіметричність дактиля і спондея зумовлювала варіативність віршування (32 комбінації), ритмічну гнучкість завдяки рухомій цезурі та розташуванню спондеїчних і дактилічних стоп. Г. має одну цезуру (після третього складу третьої стопи, а давньогрецький Г. — і після другого складу третьої стопи) або дві (після другого складу другої та четвертої стоп), які розмежовують верс на два півверси: перший — з низхідною ритмічною інтонацією, другий — із висхідною. Цезура в латинському Г. розташована після другого складу третьої стопи (інколи вживалося поєднання цезур після першого складу другої і третьої стоп). Приклад Г. з поеми «Енеїда» Вергілія у перекладі М. Зерова:

Збройного славлю звитяжую, що перший
з надміфів троянських,
Долею гнаний нещадно, на берег ступив
італійський.

Відомий такий різновид Г., як «героїчний гекзаметр» (п'ять дактилів та один спондей, чотири дактилі і два спондеї, три дактилі і три спондеї, два дактилі і чотири спондеї, один дактиль та п'ять спондеїв); коли в п'ятій стопі з'являвся спондей, а четверта була дактилічною, такий розмір називався спондеїчним. Використовувався також буколічний Г. із цезурою після четвертої стопи та теліямб, коли в кінці верса вживався ямб. У середньовічному віршуванні деякі півверси Г. римувалися (леонінський вірш). Г. використовували в багатьох жанрах античної поезії (епос, ідилія, гімн, сатира, послання та ін.), а в поєднанні з іншими розмірами (пентаметр) — в елегіях та епіграмах. До нього зверталися Гомер («Іліада», «Одіссея»), Гесіод («Теогонія», «Труди і дні»), Вергілій («Енеїда»), Горацій («Еподи», «Послання»), Овідій («Любовні елегії», «Метаморфози»), Тіт Лукрецій Кар («Про природу речей»), Лукан («Фарсалія») та ін. У силабо-тонічному віршуванні Г. часто передається сполученням тонічних дактилів з хореями, що замінюють спондеї, і стає різновидом паузника. На думку М. Гаспарова, у цьому випадку йдеться про шестиіктний дольник. У поезії нового часу до Г. як до віршового розміру, характерного для високого стилю, зверталися Ф.-Г. Клопшток («Месіада»), Й.-В. Гете («Герман і Доротея», «Рейнеке-Лис»), В. Тредіаковський («Телемахіда»), В. Жуковський («Ундіна», «Наль і Дамаянті»), Г. В. Лонгфелло («Еванджеліна»), К. Донелайтіс («Пори року»), Г. Гауптман («Тіль Уленшпігель») та ін. В українській ліриці Г. використовували при-

хильники новолатинської поезії, його намагався відтворити Герасим Смотрицький, теоретично обґрунтував Митрофан Довгалевський. Адаптація Г. до особливостей українського віршування, в якому утверджувалася силабо-тонічна система, спостерігалася у доробку К. Думитрашка, С. Руданського, П. Ніщинського, В. Самійленка, М. Рильського, П. Тичини, М. Ореста, М. Вінграновського та ін. Леся Українка запровадила різновид українського Г. із застосуванням анакруз, коли наголошені склади з'являються перед першим метричним наголосом. Приклад Г. як мішаного дактило-хореїчного розміру з творчої спадщини П. Тичини (вірш, написаний на тему штучного, організованого радянською владою голоду 1921—22):

Загупало в двері прикладом, заграло,
задряпало в шибку.
— Ану одчиняй, молодице,
чого ти там криєшся в хаті?
Застукало в серці, різнуло: ой горе!
Це ж гості до мене!
Та чим же я буду вітати —
іще ж не вварився синочок...
Біжить, одмикає сінешні,
гостям уклоняється низько.
Гостей вона просить проходить —
сама ж замикає за ними [...].

Геллені́зм — див.: **Еллінізм**.

Гемінáція *(лат. geminatio: подвоєння)* — подвоєння звуків у словах, що використовується у літературних текстах як засіб інструментації (П. Тичина: *«О панно Інно, панно Інно»*). Вживається також Г. слів чи мовних зворотів без зміни їхньої форми: *«Погибнеш, згинеш, Україно»* (Т. Шевченко).

Геміпéс *(грец. hēmiepes: епічний піввepc)* — дактилічний каталектичний триметр (−◡◡/−◡◡/◡) в античній версифікації, який вважався напівгекзаметром; відомий також як архілохів верс.

Гéндер *(англ. gender: рід)* — рольові, зумовлені впливом соціуму особливості поведінки представників обох статей, зафіксовані у поняттях «фемінність» (жіночість) і «маскулінність» (чоловічість), тлумачення яких відрізняється від біологічного трактування статі. Термін ідентичності та відмінності в річищі постмодерністського критицизму, який запровадив американський психоаналітик Р. Столлер («Стать і гендер: про розвиток чоловічості та жіночості», 1968). Буття жінки не завжди визначається принципом фемінності, а буття чоловіка — маскулінності. Розвиваючи цю концепцію, англійський соціолог Енн Оуклі дійшла висновку, що традиційні жіночі ролі домогосподарки чи вихователькн зумовлені патріархальною культурою суспільства, де жінок неадекватно поціновували як особистості. Потреба з'ясування цієї проблеми зумовила появу у другій половині XX ст. в західноєвропейських країнах гендерних студій, феміністичної критики, феміністичних досліджень, які розглядають нерівноправну ієрархію статей у суспільстві як наслідок свавільного поділу влади за статтю. Г. у працях дослідників може бути пов'язаний не з проблемою владних структур, а з сексуальністю та психологією жінок. Зазвичай його вивчення зводилося до розподілу соціальних ролей жінок та чоловіків (Т. Парсонс, Е. Гідденс) або співвідношення «суспільство — жінка» (Е. Гідденс), що зумовило появу в університетах Заходу відповідних навчальних дисциплін. В такому разі Г. вважають опозиційним до поняття «стать» на зразок антиномії «природа — культура», основою якої стали погляди Сімони де Бовуар, переконаної, що жінкою не народжуються, а стають. Це спонукало до заперечення біологічного чинника, традиційних уявлень про чоловічу та жіночу ідентичність. Однак у дослідженнях з Г. питання зводилося лише до єства жінки, хоч безпосередньо стосувалось і чоловіків, тобто двох половин родової цілісності, одна з яких не може існувати без іншої, тому лише гармонійне їх зіставлення, виявлення необхідної андрогінності сприяє розумінню сутності Г. На цьому шляху реалізації рівноправності статей інерція патріархальної культури є серйозною перешкодою, що потребує радикальних змін. Відомі феміністки Люсі Ірігарай, Елен Сіксу, апелюючи до концепту деконструкції, обґрунтували теорію жіночої відмінності, обрали її об'єктом свого аналізу, виводячи жіноче тіло за межі бінарної опозиції. Натомість їхні опонентки Джудіт Батлер, Даяна Ілем розглядають жінку в аспекті понятійної антиномії фемінності — маскулінності, вважають, що така схема залишиться неподоланною, якщо на неї зважати. Термін «Г.» широко застосовується в англійському та американському літературознавстві (Е. Гошіло, Дж. Ендрю, Р. Марш, Б. Хелд, Тереза Келлі), розглядається не як вроджена властивість певної статі, а здобута внаслідок соціалізації художньої творчості кожного письменника. Відображена в літературному творі сексуально-гендерна система постає водночас як соціокультурне явище, семіотичний дискурс, своєрідна репрезентативна подія, що визначає рівень значущості індивідів у громадському житті. Р. Марш, порівнюючи чоловічу та жіночу природу через літературний аналіз, акцентувала на політико-економічних проблемах, висвітлювала гендерну специфіку письменства, його образної системи, уточнювала його ментальне підґрунтя. Вона здійснює також переоцінку творчості письменниць, передусім у Росії. В Україні Г. поширився наприкінці 80-х XX ст. завдяки дослідженням Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, почасти Тамари Гундорової.

Гендіáдис *(грец. hen dia dyoin: одне через два)* — стилістична фігура, яка полягала у вживанні іменників замість словосполучення, утвореного іменником та прикметником: *«Рим славний відвагою та мужами»* (замість *відважними мужами*). В українській літературі трапляється нечасто. Приклад Г. з вірша «Ван Гог» Ліни Костенко:

Він божевільний, кажуть. Божевільний!
Що ж, може бути. Він — це значить я.
Боже — вільний...
Боже, я — вільний!
На добраніч, Свободо моя!

Генеалóгія *(грец. genealogia: родовід)* — допоміжна історична наука, що використовується у літературознавстві при вивченні життєвого і творчого шляху письменника, його родинних зв'язків; методи Г. застосовуються при встановленні важливих дат під час опрацювання біографії. Наприклад, постать Лесі Українки якнайповніше окреслюється після з'ясування відомостей про її далеких предків по батьківській родовідній лінії, що мали землю у Герцеговині,

були учасниками битви на Косовому полі, по материній — перекладачів (драгоманів) у Війську Запорозькому в період Хмельниччини, прихильників декабристського руху, громадівців, стає зрозумілішою від усвідомлення особистої життєвої драми письменниці, що загартувала її характер (поетичні твори, перейняті пафосом «аристократизму духу»). Поняття «Г.» вживається також у біблістиці при висвітленні родоводу біблійних персонажів.

Генеатліакóн *(грец. genethlios: вроджений)* — різновид епідектичної поезії; в античному віршуванні — твір, написаний з нагоди народження певної особи, для якого характерне імітаційне застосування віршових розмірів, стилістичних фігур, тропів тощо. Цей прикладний жанр використовували Стасій, Авзоній, Вергілій та ін. Поширений у всіх європейських літературах, часто у вигляді альбомної лірики.

Генерати́вна поéтика — *(лат. generativus, від generatio: народження і грец. poiētike: майстерність творення)* — напрям сучасного літературознавства, який ґрунтується на методологічних засадах генеративної лінгвістики, спрямований на моделювання цілокупних літературних феноменів, тобто поверхневих структур, що виводяться з найпростіших первинних елементів — тропів, стилістичних фігур, жанрів, віршових розмірів тощо, інтерпретованих як глибинні. На відміну від лінгвістичної генеративної стилістики, що проводить аналогії між поетичним мовленням та глибинними (фонологічними, морфемними) структурами природної мови, Г. п. не виводить з неї поверхневих структур модельованого художнього явища, хоч визнає її можливості кодування, тлумачить первинні елементи як іманентну специфіку цього ж явища. Формування Г. п. пов'язане зі студіями М. Галле та С. Кайзера (1966). Її еволюція у 70-ті XX ст. постійно відображалася на сторінках голландського журналу «Поетика». У дослідженнях генеративної метрики, здійснюваних Дж. Бівером, віршовий текст розглядався відповідно до вимог ізометрії як періодична структура, основою якої є первинні метричні складники, характеризувався не тільки розміром, а й ритмом, сприяючи відокремленню припустимого віршового розміру від неприпустимого, мав на меті з'ясувати просодичне кодування метричної схеми та видозміни під її впливом мовного дискурсу. Ці проблеми також розв'язували П. Кипарський, К. Мангусон, Ф. Райтер та ін. Водночас застосовуються і складніші моделі Г. п., продемонстровані стосовно наративних форм С. Золяном, категорій трагічного та еволюції поетичних систем у розвідках І. Смирнова чи порівняльно-історичних досліджених кніттельверса Л. Чисгольма або гекзаметра М. Лотмана.

Генерáція літератýрна *(лат. generatio: народження, покоління, від genus: рід)* — див.: **Покоління**.

Генерáція 98 *(ісп. Generation del 98)* — покоління іспанських поетів (М. де Унамуно, П. дель Валле Інглан, А. Мачадо, Х. Р. Хіменес, Х. Р. Мартінес, П. Баройя та ін.), які наприкінці XIX ст., занепокоєні політичною та культурною кризою в Іспанії, провінційністю вітчизняної літератури, не лише виступили проти інерційної роздрібненості та кризи духовного життя, а й долучили національне письменство до європейської художньої дійсності, відновили його в багатьох, доти занедбаних жанрах, запровадили модерністський тип творчості. Вони не відкидали національну традицію, зберігали у своєму доробку етноментальні ознаки: запальну енергію, екзистенційну незаспокоєність, інтелектуалізм, яскраві парадокси, іронізм, пародію, іноді — анархічний індивідуалізм.

Генéрика — див.: **Генолóгія.**

Генети́чні мéтоди *(нім. genetische Methoden, англ. genetics methods, франц. methodes genetiques, від грец. genesis: походження і methodos: спосіб пізнання)* — методи літературознавства, метою яких є з'ясування походження, еволюції літературного процесу і окремих художніх творів, віднайдення його детермінант. Цій меті підпорядковані чотири теоретичні практики: філологічна, спрямована на висвітлення етапів формування різних типологічних структур художнього тексту, його функціональних можливостей; соціологічна, яка розглядає літературні феномени в контексті впливу суспільства конкретної історичної доби, її панівної ідеології та культури; психолого-біографічна, що використовує набутки психоаналізу, зосереджуючись на індивідуальних чинниках, нахилах, уподобаннях, стилі життя творчої особистості, які зумовлюють специфіку продуктів її діяльності; компаративна, яка порівнює різні художні явища, визначає їх взаємовпливи і взаємозумовленість. Окремі ознаки Г. м. властиві романтизму, спрямованому на прояснення історичної перспективи та виявлення особливих джерел мистецьких цінностей, однак повною мірою були розвинуті у працях позитивістів, переконаних, що усвідомлення генези художнього явища сприяє осягненню його сутності. У XX ст. у Г. м. був пріоритетним структуралізм, характерний для студій Л. Гольдмана, який переосмислював також досвід марксистів та психологів.

Гéній *(лат. genius: геній, дух, від genus: рід)* — найвищий ступінь обдарованості людини, для якого характерна моментальна реалізація у хвилини осяяння (інсайту) творчого потенціалу у вигляді оригінальних художніх феноменів, які стають національними та загальнолюдськими цінностями. Давньоєгипетські та давньогрецькі інтелектуали вважали Г. ідеальну, божественну копію людини, досконалого її двійника. У Платона й неоплатоніків Г. — носій ірраціонального натхнення, у римлян Г. був культ імператора, покровитель родини, який забезпечував життєві сили чоловіка, «супутник, що керує зорею, під якою родилася людина» («Послання» Горація), християни називали Г. дар Божий, що слід використовувати для спасіння. В алегоричних текстах Г. був уподібнений до священика при «божестві» Природи («Скарги Природи», XII ст., Алана Лілльського) або при Венері («Суголосся двох мов», 1512, Ж. Лемера де Бельжа). Постренесансне письменство вбачало у ньому джерело титанічної могутності та богорівності («Пісня мандрівника під час бурі», 1771—72, Й.-В. Гете), життєдайну енергію мистецтва («Дивовижна східна казка про оголеного святого», 1798, В. Вакенродера), втілення «чистої краси», інколи навіть — ворожого щодо індивіда («Я помню чудное мгновенье...» та «Андрей Шенье» О. Пушкіна). Розуміння того, що завдяки Г. відбувається якнайповніше розкриття можливостей творчого потенціалу, з'явилося у XVII—XVIII ст., позначившись, зокрема, на суперечці «давніх» та «нових», коли правилам та їх

знанням протиставилася творча свобода («Паралелі між давніми та новими» Ш. Перро, 1692). Поняття «Г.» стало називати носія творчих рис: редакційна стаття Дж. Аддісона у часописі «Глядач», 1711, Ч. 160. Ця тенденція була відображена у низці передромантичних студій X. Фелтона («Про генія», 1719), В. Шарпа («Трактат про генія», 1755), Е. Юнга («Думки про оригінальну творчість», 1759), А. Джерарда («Дослід про генія», 1774), А. Дізраелі («Про літературний геній», 1796) та ін., в яких неординарна творча особистість, заперечуючи не лише канон, а й арістотелівський мімезис, була носієм вітаїстичного потенціалу, відповідного будь-якому природному організму. Водночас поняття «Г.» зіставлялося з дотепом, очевидно, на підставі етимологічної близькості латинських слів genius та ingenius, із поняттями смаку та виховання («Шляхетні мистецтва, зведені до єдиного принципу» Ш. Бате, 1746), хоч такий погляд поділяли далеко не всі, як-от Ф.-Г. Клопшток («Про святу поезію», 1755), віднаходили у дотепі тільки «суху логічну гру», коли насправді «вища поезія постає творінням генія, вона мусить лише зрідка, для оздоби, використовувати окремі прийоми дотепу», тому що «геній без серця — не геній». З'явилися спроби визначити поняття. Одним із перших це здійснив І. Кант у «Критиці здатності судження» (1790): «Геній — це вроджена здатність душі, за допомогою якої природа дає мистецтву правила», він відмежований від смаку, виражений в оригінальності, спроможності «схоплювати швидко мінливу гру уяви і надавати їй єдності в понятті». Таку ж тенденцію до універсальності, до створення «живого цілого» зауважив і Й.-Г. Гердер («Про критику, смак та генія», 1800). Однак одностайності в розумінні цього поняття не було. «Штюрмери» наділяли Г. демонічністю, наявною також у Фауста чи Прометея, яка сприяє подоланню обмеженості повсякдення. Романтики надали йому властивостей ірраціональної, містичної стихії, меланхолії, з якою ще представники бароко пов'язували творчий процес. Водночас Ф. Шеллінг наголошував на присутності «божественного в людині» («Філософія мистецтва», 1807). Розкривалися глибини несвідомого, що живлять поета, який усім «роздаровує скарби, котрих сам не бачить» (Жан Поль, «Підготовча школа естетики», 1804), досліджувалося вміння увібрати в себе інші непересічні індивідуальності, здійснювати миттєвий безпомилковий синтез без тривалих інтелектуальних процедур («Маргіналії» В. Блейка, 1808). Проблема відмінностей Г. від таланту, для якого характерна поступова реалізація здібностей, цікавила Ш. Ж. Л. де Шендоле («Щоденник», 1833: «Геній — це інстинктивна здатність все бачити і все розуміти, талант — дар все передавати і все виражати»), Т. Де Квінсі («Автобіографія», 1853: Г. наділений рисами «волі та активності», а талант — «функцією пасивної природи»). А. Шопенгауер («Світ як воля та уявлення», 1819) тлумачив Г. як вільного від волі суб'єкта, здатного до споглядання, що може стати «ясним люстром сутності світу». Г.-В.-Ф. Гегель у своїй «Естетиці» підсумував різні, часто відмінні погляди на проблему Г., потрактовуючи його як універсальну творчу здібність, на відміну від таланту, зосередженого на спеціалізованій «приватній» діяльності. Такий погляд найбільше відповідав сутності творчої діяльності. Суголосними йому є міркування Є. Маланюка про відмінність Г. як величини ірраціональної та універсальної, що є внутрішнім змістом художньої творчості, від таланту як величини раціональної й однозначної. Такі спостереження поета підкріплені концепціями науковців, зокрема О. Вейнінгера: природа таланту зумовлена спадковим (родовим) походженням, Г. — індивідуальне явище універсального характеру, протеїчна натура, реалізована через контраст, через безліч протиставлень, широку амплітуду творчих можливостей, єдність у множинності, що завжди має особистісний смисл. Г. зазвичай втілює риси «аристократизму духу», протистоїть егалітарній стихії. Критика та суспільство сприймали Г. не завжди адекватно: середньовічний чорнокнижник, ренесансний і романтичний богоборець, модерністський індивідуаліст. Неоднозначність постаті Г. була предметом художнього осмислення: «Луї Ламбер» О. де Бальзака, «Геній» Т. Драйзера, «Життя Галілея» Б. Брехта, «Доктор Фаустус» Т. Манна та ін. Поступово ідея Г., зазнаючи кризи, яку переживала вся система логоцентризму та метафізичного мислення, трансформувалася у ніцшеанську модель «надлюдини» з її зневажливим ставленням до божественної світобудови. Для міркувань Ш. Бодлера про подібне розуміння поняття Г. із «дитячим» сприйманням («Романтичне мистецтво», 1869) характерне несприйняття його, яке художня та аналітична свідомість переживала перед появою модернізму. Вже Б. Кроче («Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика», 1902) вважав «Г.» кількісним поняттям, що зазнавало неухильної профанації, втрачало свій зміст, як у романі «Людина без властивостей» Р. Музіля чи в драмі абсурду, а нині, на теренах постмодернізму, позбавлене будь-якого сенсу, підтверджуючи історичну відносність будь-яких цінностей.

Генітúвне рéчення *(лат. genitivus: родовий відмінок)* — односкладне речення, головний член якого має форму родового відмінка, є різновидом каталогізації: *«А соняшнику, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати»* («Зачарована Десна» О. Довженка).

Генолóгія, або Жанролóгія, Генéрика *(нім. Gattungstheorie, англ. literary genetics, франц. theorie des genres litteraires, рос. теория литературных родов и жанров; франц. genre, від грец. genos: рід і logos: слово, вчення)*, — теорія поетологічних категорій роду і жанру. Термін запровадив французький літературознавець П. ван Тігем (30-ті XIX ст.), спираючись на досвід європейської теорії літератури, починаючи з «Поетики» Арістотеля та ін. теоретичних праць, поширених за доби Ренесансу (Ю. Ц. Скалігер), бароко (М. К. Сарбевський), класицизму (Н. Буало). Вони потребували нагального критичного переосмислення, адже в них обстоювалися абсолютизовані нормативи високого стилю, жанри мали право на існування, поширення інших (низького стилю) було обмежене. Про зв'язок трьох стилів із жанрами йшлося у філософській концепції Г.-В.-Ф. Гегеля, у літературно-критичних поглядах В. Бєлінського. З огляду на це повнота художньої практики, попри зорієнтованість на вдосконалення жанрово-родової класифікації, залишалася проблематичною. У період романтизму було усунуте упередження щодо багатьох важливих (доти не еталонних) сегментів письменства, зокрема усвідомлено відносність поетологічних категорій, а

тлумачення понять «жанр», «вид» і «рід» стало компетенцією традиційної шкільної поетики. Такі перспективні зрушення були зафіксовані вже у працях Й.-Г. Гердера, які переорієнтовували європейську літературу з античних зразків на твори національних традицій, розвивались у спостереженнях Ф. Брюнетьєра («Еволюція жанрів в історії літератури», 1890) за жанрово-стильовим розвитком із залученням методології дарвінівського вчення про еволюцію, який прагнув позбавити аналітичну свідомість однобічних абсолютистських упереджень, розкрити історичну тяглість жанротворення. Його міркування поділяли О. Веселовський («Історична поетика», 1898), досліджуючи походження літературних родів та жанрів, які виникли, на його думку, з первісного синкретизму; Ольга Фрейденберг («Поетика сюжету та жанру», 1936), вивчаючи семантику жанрологічного об'єкта в його розвитку. Такі погляди спонукали літературознавчу думку до з'ясування структури та виявлення типології жанрів і стилів, а також дослідження сукупності теоретичних проблем щодо способів їх існування на креативному та рецептивному рівнях. Особливо нагальною ця проблема стала після появи провокативної «Естетики як науки про вираз і як загальної лінгвістики» (1902) Б. Кроче, в якій учений піддав сумніву традицію жанрово-родового поділу творів, не здатну, на його переконання, відповідати запитам літературної практики. Нігілістична позиція італійського філософа та літературознавця зумовила перегляд значущих положень Г., зокрема проблеми систематизації відомих родів, видів та жанрів, їх диференціацію та синтез, зв'язок з іншими категоріями структурної й рецептивної поетики, компаративних досліджень. Представники новітньої Г. (С. Аверінцев, М. Бахтін, Ю. Тинянов, Д. Лихачов, В. Кайзер, Р. Веллек та А. Воррен, С. Скварчинський, Ю. Тшинадловський, І. Качуровський, Нонна Копистянська та ін.) розглядають різні жанри і стилі як рівнозначні у різних їх проявах, найчастіше пов'язують їх зі своєрідністю мови, що наголошували на початку XX ст. російські опоязівці, а пізніше — представники Празької лінгвістичної школи та Чиказької школи, французькі структуралісти та ін. звертаються до архетипних мовленнєвих моделей як підґрунтя літературної творчості.

Ге́но-текст, Фе́но-текст *(франц. geno-texte, pheno-texte, від грец. genos: рід і phainomai: з'являюсь; лат. textum: тканина, зв'язок, будова)* — дихотомічні терміни поетики Юлії Крістевої («Семіотика», 1969; «Революція поетичної мови», 1974), утворені при дослідженні домовного, дословесного існування індивіда, коли панує стихія несвідомого. Означування відбувається на межі Г.-т. і Ф.-т., сформованих за аналогією до біологічних понять «генотип» (сукупність спадкових структур) та «фенотип» (сукупність структур, набутих під час розвитку), що співвідносяться як поверхня і глибина, як означена структура та означувальна діяльність, як математична символіка та формула. Такі тенденції аналізу збігалися із постструктуралістськими намаганнями зруйнувати моноліт знака, вийти у позаструктурний простір, виражали особисті інтереси дослідниці, зміщені з семіотичного рівня на психоаналітичний у межах семааналізу. На відміну від схеми Н. Хомського, у якій опозиції ідентичні, Г.-т. у трактуванні Юлії Крістевої має особливий сенс, охоплює всі семіотичні процеси, виражені ними смислові розриви в тілі чи в соціальній системі. Для виявлення у тексті відповідних Г.-т. слід простежити в ньому імпульсивні перенесення енергії, закріплені слідами у фонематичній (алітерації, рими тощо) та мелодичній (ритмоінтонація) будові, у розмежуванні семантичних і категоріальних полів, забезпечених синтаксичним чи логічним простором, із властивою їм економією мімезису (фантазми, прогалини у значенні, нарація та ін.). Якщо Г.-т. є основою передмовного рівня, то Ф.-т., що накладається на нього, представляє структуру, залежну від правил комунікації, що передбачає присутність адресата й адресанта, автора й реципієнта. Юлія Крістева, висвітлюючи зв'язки між ними, виявляє нову транслінгвістичну організацію, засвідчену модифікаціями Ф.-т. і названу семіотичним диспозитивом. Означування, наділене загальним текстотвірним значенням, розглядається з огляду на це або в значенні глибинних тілесних, психосоматичних процесів, зумовлених пульсацією лібідо, наближаючись до поняття хори, або як поверхневий рівень конструювання тексту. Означування вказує на позбавлене меж утворення, ненастанне функціонування імпульсів завдяки мові, спілкуванню протагоністів — суб'єкта і його інститутів. Фіксований гетерогенний процес, не стаючи анархічно розірваним тлом чи шизофренічною блокадою, практикується, на переконання Юлії Крістевої, задля структурування та деструктурування, для розуміння суб'єктивної й соціальної межі наявних процесів. Такі міркування дослідниці суголосні практиці постмодерністів. Г.-т. зазвичай використовується при з'ясуванні гіпотетичних подій на довербальному рівні, Ф.-т. стосується всього, що міститься безпосередньо у тексті.

Геноти́п тво́ру *(грец. genos: рід і typos: відбиток)* — літературна норма, наявна в художньому творі, що визначає сукупність його успадкованих структур, сегментів ієрархічної цілісності, пов'язаних із фенотипом, наділеним широкою узагальненою історичною перспективою.

Гео́нім *(грец. gē: земля і onyma: ім'я)* — різновид псевдоніма, утворений назвою місцевості чи країни, звідки походить письменник. Приміром, Юрій Дрогобич, Павло Русин з Кросна, Леся Українка, Леонід Полтава та ін.

«Георгіа́нці» *(англ. Georgians)* — група англійських поетів-неоромантиків початку XX ст., причетних до видання п'ятитомної антології «Георгіанська поезія» («Georgian poetry»), започаткованої у 1912 (виходила до 1922) під час правління короля Георгія V, упорядкованої Е. Маршем. Це були письменники (Д. Т. Лоуренс, Дж. Мейсфілд, Р. Грейвс та ін.), зорієнтовані на традицію «Озерної школи», які поетизували сільські краєвиди, цноту дитячого світу, не зіпсовану цивілізацією дійсність.

Ге́оргіки *(грец. geōrgikos: сількогосподарський, хліборобський)* — різновид дидактичної літератури в античну добу, сукупність епічних поем, присвячених опису сільського неквапливого життя: поема «Роботи і дні» Гесіода (VIII—VII ст. до н. е.), «Георгіки» у двох книгах (збереглися фрагменти) Нікандра Колофонського (III—II ст. до н. е.), «Про сільську господарку» Катона Старшого (234—149 до н. е.), особливо «Георгіки» у чотирьох книгах Публія Вергі-

лія Марона (70—19 до н. е.), в яких розповідалося про рільництво, садівництво, виноградарство, лісівництво, скотарство, бджільництво, взаєморозуміння людини з природою:

Найкраще було б, коли б щастя свого пильнували,
Просте життя хліборобів! Оподаль боїв та незгоди,
Гойні ґрунти постачають самі їм поживу солодку
(переклад М. Зерова).

Мотиви Г. близькі до мотивів аркадійської поезії, стилізувалися у постренесансну добу, ідеалізуючи сільське, неначе безумовно щасливе життя, забезпечений добробут, пейзаж тощо; зразком є творчість французького поета Ж. Деліля («Сади», 1782; «Селянин, або Французькі георгіки», 1800). Аналогічні мотиви притаманні поемам «Селянство» А. Поліціано, «Пильнування саду» Л. Аламанні, «Сади» Р. Рапена, сприяли поширенню еклоги, яку часто називали пастораллю. Вже Дж. Драйден («Міркування про георгіку», 1697), осмислюючи власний переклад поезій Вергілія, наголосив на відсутності у Г. моралізаторства, притаманного пасторалі. Г. характерні для творчості англійських письменників, відображаючи їх у творах, що не відповідали сутності художньої творчості: поема «П'ятсот правил мудрого господарювання» (1573) Т. Тассера, віршована інструкція «Сидр» (1708) Дж. Філіпса з підзаголовком «Георгіки», «Хмільник» (1752) К. Смарта, «Сільська господарка» (1754) В. Додслі, «Руно» (1757) Дж. Дайєра, «Цнотливий Епікур, або Мистецтво риболовлі» (1697) Н. Тейта, «Повернений рай, або Мистецтво садівництва» (1728) Дж. Лоуренса, а також «Мистецтво збереження здоров'я» (1744) Дж. Армстронга. Спрофановані Г. зазнавали пародіювання (бурлескна поема «Трівія, або Мистецтво пересуватися вулицями Лондона» Дж. Гея, 1716). Поширювалися також описові, «крайові» поеми, засновником яких, на думку критика С. Джонсона (1709—84), був автор поеми «Пагорб Купера» (1642) Дж. Денема. Взірцевими творами такого напряму вважаються поеми «Пори року» Дж. Томсона, «Віндзорський ліс» А. Повпа, «Альпи» А. Галлера, «Весна» Е. Кляйста, «Пори року, або Французькі георгіки» кардинала Берні, «Пори року» (вільний переклад твору Дж. Томсона) Ж. Ф. де Сен-Ламбера, «Місяці» А. Руше, «Чотири пори року, або Лангедокські георгіки» Ж. К. Пейро, «Таврида, або Мій літній день в Таврійському Херсонесі» С. Боброва, «Польські селяни» К. Косьмяна. Елементи Г. спостерігають у поемі «Роксоланія» Севастяна Кльоновича, у деяких творах Григорія Сковороди (пісня 12 зі збірки «Сад божественних пісень»), у новітній ліриці, зокрема в доробку В. Мисика: «Простягся степ...», «Літо», «Возовиця» та ін.

Ге́ппенінг *(англ. happening, від to happen: відбуватися)* — найпоширеніший різновид мистецтва дії (перформанс, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації тощо), художній прояв авангардизму, спрямований на заміну традиційного художнього твору жестом, імпровізацією, розігруванням не призначеної для сценічного втілення вистави, спровокованої подією, коли її складники збігаються із їх сприйняттям. Виник на скандальних вечорах дадаїстів, почасти — в акціях футуристів, які прагнули усунути межі не тільки між окремими мистецтвами (літературою, малярством, музикою, театром тощо), а й між мистецтвом і довкіллям. Г. сприймали як втілення уявлень про позбавлений мети процесуальний характер творчого акту, а не його результату. Джерелами Г. є також фольклорні дійства (сценарії сміхової культури), кожен учасник яких міг бути водночас глядачем, актором, сценаристом, режисером; середньовічний мандрівний театр; традиційні маскаради; новітні фестивалі. Г. розвивався у контексті неоконструктивізму, передусім кінетичного мистецтва, авангарду «нової хвилі», постав як форма авангардистського театру (тотальний театр) Р. Раушенберга та Р. Вітмена у Нью-Йорку (1957), але невдовзі видозмінився, набуваючи ознак андеграунду, розігрувався на вулицях та майданах, в громадських місцях. Особлива роль у запровадженні Г. належить маляру К. Олденбургу, організатору і теоретику цього різновиду мистецтва А. Кепроу, композитору Дж. Кейджу та ін. Вони орієнтувалися на якомога більшу кількість глядачів — безпосередніх учасників дійства концептуального мистецтва, твори якого не були відомі у всій повноті та цілісності. Твори існували, за спостереженням Р. Беррі, лише у свідомості «багатьох людей», тому «кожна людина може насправді знати тільки ту частину твору, що міститься у її свідомості». Прихильники Г. прагнули крайньої вичерпності художнього буття, тому запроваджували тип саморуйнівного твору на зразок конструкції «На знак поваги до Нью-Йорка» Ж. Тінгелі чи «Вибух» Д. Оппенгейма тощо. Теоретик «неможливого мистецтва» Дж. Челент назвав такі явища «субстанцією події». В Україні цей різновид мистецтва дії використовували представники неоавангардизму (Бу-Ба-Бу та ін.), Київський театр на Подолі під керівництвом В. Малахова. З особливостями Г. можна ознайомитися у виданні «Геппенінг» польського дослідника Т. Павло́вського.

«Геракліт» (Голі́нні ентузіа́сти ра́ка літера́льного) — група українських поетів-паліндромістів (А. Мойсієнко, М. Мірошниченко, І. Іов, Н. Гончар, І. Лучук, М. Король, О. Шарварок, В. Сапон, Л. Стрельник, Вікторія Стах, В. Романовський, Ю. Кандим), заснована 29 вересня 1991 в Києві. У своїй «Заяві першій» вони зазначали: «Ми, ентузіасти паліндрома, — ті люди, яким одного разу відкрилося, що Дніпро проти течії — Пінд (гора в Греції), а Дністро проти течії — сінд (либонь, житель Боспорського царства), і які довірилися звукосмисловій просторовості рідного слова. Слово для нас — співтворець, співавтор». Г. став співзасновником об'єднання «Світова організація зорових мов». Вікторія Стах, яка друкується під псевдонімом Віктір Остап, присвятила групі свій паліндром «Тотем»:

В'яз — вен дар.
Культ Івана —
тіл каре, гарему мир.
Рим умер, а Геракліта
навіть лук Рад не взяв.

Гера́льдика *(лат. heraldus: оповісник)* — допоміжна історична дисципліна, яка вивчає походження та функції символів, емблем, гербів, закономірності їх графічного оформлення, особливості композиції та семантику окремих елементів.

Гера́тський літерату́рний клуб — афганське літературне товариство (Герат, 1932), яке мало на меті об'єднати письменників, митців, науковців навколо

журналу «Маджаллаї Гарат» («Гератський часопис»), друкованого мовою фарсі. Товариство випускало також антології, в яких були подані бібліографічні відомості про поетів.

Гербáріум *(лат. herbarium, від herba: трава, зілля, рослина)* — малопоширений у світовій літературі жанр алегоричного трактату про магію рослин.

Гербóвники *(польс. herb, від нім. Erbe: спадщина)* — збірники, в яких вміщено зображення гербів, здебільшого їх віршові описи-коментарі та родоводи власників. У середньовічній Європі поява Г. пов'язана з інститутом рицарства, оскільки представлення учасників турніру відбувалося тільки на підставі гербів. Найдавнішим є Цюріхський Г., датований XIV ст. У польських та українських Г. XV—XVIII ст. зафіксовано геральдику тогочасної шляхти, яку барокові поети обирали за об'єкт своїх віршованих тлумачень, застосовували її як органічний складник друкованих видань. Український Г. вивчали В. Модзалевський, В. Лукомський («Малоросійський гербовник», 1914).

Герменéвтика *(нім. Hermeneutik, англ. hermeneutics, франц. hermeneutique, від грец. hermēneutike: мистецтво тлумачення)* — у первісному значенні — мистецтво тлумачення божественної волі; напрям наукової діяльності, пов'язаний із дослідженням, розумінням та інтерпретацією філологічних, а також філософських, історичних, правничих, релігійних тощо текстів. Різновидами Г. є переклад (досвід іншого, перенесення його на власну мову), реконструкція (відтворення істинного смислу або ситуації його виникнення), діалог (формування нового смислу відповідно до наявного). Г. як пошук істини у сучасному трактуванні не сумісна із методом, не може бути «методологією науки», на чому наполягав Г.-Г. Гадамер («Істина і метод», 1960). Етимологія поняття не пов'язана з іменем давньогрецького бога Гермеса, як припускають деякі науковці, наприклад С. Квіт; термін походить від давньогрецького слова *erma*, що означає купу каміння чи кам'яний стовп, якими елліни позначали місце поховання. В античній філології та філософії Г. пов'язувалася з трактуванням віщувань піфій та художніх текстів, передусім «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, яке здійснювали, зокрема, вчені Александрійської школи. У добу середньовіччя Г. була спрямована на інтерпретацію Св. Письма, реалізуючи її через екзегетику. Найвизначнішим твором середньовічної Г. був трактат «Християнська доктрина» Августина Блаженного. Протестантські теологи вбачали у ній засіб розуміння сакральних текстів, використовуючи її в полеміці з католицькими богословами. Для виявлення сутності священних текстів у XVI ст. вживався термін «Hermeneutika Sacra» як мистецтво символістсько-алегоричного тлумачення. Часто Г. вважали допоміжною дисципліною тих гуманітарних, насамперед історичних, наук, які вивчали тексти писемних пам'яток, — історії літератури, історії філософії, історії релігієзнавства, мовознавства та ін. У XX ст. вона набула визнання як метод, теорія чи філософія будь-якої інтерпретації та розуміння. Під час панування логоцентричних світоуявлень, породжених добою Ренесансу, Г. була витіснена позитивістськими текстуально-історичними методиками, авторитетними для картезіанців та просвітників. Основи Г. як загальної інтерпретації заклав протестантський теолог, філософ та філолог, прихильник романтизму Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахер (1768—1834), який вважав, що адекватний аналіз художнього твору можливий завдяки розумінню духовного світу його автора, входженню в його внутрішній світ, відчуттю, що потребує від читача конгеніальності і розкривається у герменевтичному колі. Задля цього при тлумаченні тексту граматичний аспект аналізу поєднувався із психологічним. В. Дільтей (1833—1911), представник духовно-історичної школи, розвивав Г. як методологічну основу гуманітарного знання у межах «науки про дух», описової психології, спростовував методики позитивістського пояснення, акцентував на психологічному аспекті розуміння, на доповненні концепції свого попередника реконструкцією ситуації виникнення тексту. Основою Г. проголошувалася «психологія, що розуміє», тобто безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного життя, інтуїція, уява. Віднині її вже не трактували допоміжною дисципліною. М. Гайдеггер (1889—1976), намагаючись уникати суб'єктивізму та психологізму, розглядав розуміння як достеменну характеристику буття, онтологізував Г.: з методу інтерпретації текстів Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера та В. Дільтея вона стає «здійсненням буття», є підставою будь-якого наступного тлумачення. Таку тенденцію підтримав Г.-Г. Гадамер («Істина і метод», 1960), учень М. Гайдеггера, висвітлюючи Г. крізь призму горизонту очікування. Саме він став засновником філософської Г., висунувши тезу про принципово відкритий, ніколи не завершуваний процес інтерпретації, невід'ємність розуміння тексту від саморозуміння інтерпретатора. Буття самоусвідомлюється через адекватну рецепцію, власне через мову та традицію. А тому завдання дослідника полягає у якнайповнішому визначенні механізмів формування власного досвіду, виявлення якого відбувається під час з'ясування адекватного змісту досліджуваного тексту й послідовного уникнення накладання на нього будь-яких особистісних, ідеологічних, наукових, методологічних матриць. Перенесення досвіду автора на досвід науковця, рух від тексту до інтерпретації, а не навпаки, зумовлює процес наближення до ніколи не досяжної істини, унеможливлює деформацію аналізованого твору, що кожного разу потребує тільки свого, нетипового ключа прочитання. Завдяки такому толерантному діалогу породжується новий смисл як етап життя традиції та неспотвореного тексту. Ю. Габерманс у такій методиці вбачав прагнення свідомості подолати традиційну спотворювальну комунікацію. П. Рікер переніс пізнавальні акценти Г. на семантичну, рефлексивну та екзистенціальну площину, узгодив прихований за оболонкою смисл із набутками психоаналізу, аналітичної психології, структуралізму, а також із традицією екзегетики. На його думку, самопізнавальна рефлексія має спростувати ілюзорне уявлення про чистоту інтерпретації, обґрунтувати необхідність осягнення самого вченого через його об'єктивацію. Екзистенційні настанови спрямовувалися на розпізнавання за різними образами тлумачення різних способів буття, на віднаходження їх єдності, передусім у філософії, завдяки якій можна було б обмежити застосування багатьох методологічних принципів. Натомість Е. Бетті обстоював потребу такого застосування як запоруку гуманітарного статусу Г., яка пережила у XX ст. піднесення, вплинула на

представників літературної Г., збагатилася положеннями рецептивної естетики румунського літературознавця Г.-Р. Яусса («Історія літератури як провокування», 1970), який достеменність художнього тексту вважав залежною від попереднього його знання реципієнтом. У Г., на думку російсько-польського філолога-класика Ф. Зелінського (1859—1944), виокремлюються два різновиди — аналітичний, що тлумачить літературну пам'ятку як таку, і синтетичний, який висвітлює її як «міст між філологією та історією». До компетенції Г. належить відновлення адекватності тексту, розв'язання проблеми його достеменності, часу появи, авторства, вірогідних перероблень, спроб містифікацій, розкриття джерел. Проблема Г., часто без уживання цього терміна, але із застосуванням ідеї тлумачення тексту, привертала увагу латиномовних українських поетів, Григорія Сковороди, І. Франка, Д. Чижевського, особливо О. Потебні. Історичний та сучасний стан Г. в українській літературі та критиці висвітлено у низці праць Р. Мниха, зокрема у статтях «Про інтерпретацію художнього твору», «Українське літературознавство і європейська герменевтика: зарис проблематики».

Герменéвтика підóзри *(франц. herméneutique de suspens)* — недовіра до зовнішнього аспекту речей, позірної дійсності, відображеної у трактуваннях традиційної метафізики, прагнення демістифікувати їх, усунути ілюзії. Термін, запропонований Р. Бартом («Про інтерпретацію», 1965).

Герменевтúчне кóло *(нім. hermeneutischer Zirkel, англ. philological circle, франц. cercle herméneutique)* — спосіб тлумачення та розуміння тексту, за яким аналітичні операції узгоджуються із закладеним у ньому змістом, який шукає інтерпретатор. Г. к. було відоме античним риторам, християнським патристам, середньовічним екзегетам, однак чіткого формулювання метод набув у вченні Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера (1768—1834), який спирався на досвід філологічної герменевтики Ф. Аста. Суть Г. к. виражав такий принцип: для того щоб осягнути ціле, потрібно водночас зрозуміти окремі його частини, і навпаки: так, слово є складником художнього твору, твір — доробку письменника, доробок — певної стильової тенденції, стильова тенденція — літературного напряму, літературний напрям — конкретно-історичного періоду тощо. Дослідник ніби споглядає коло, співвідносить певні фрагменти тексту чи історичні події із цілим, повинен немовби заздалегідь знати ідею того цілого, що можливе завдяки тлумаченню. Він керується формулою, яка лише на перший погляд видається парадоксальною: для того щоб розуміти, треба проінтерпретувати, для того щоб проінтерпретувати, треба розуміти. Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахер на противагу панівній логоцентричній моделі пізнання запропонував модель герменевтичного пізнання, в якій принципи дедукції та індукції не анульовані, але й не відіграють провідної ролі. Лише одночасне бачення одиничного, неповторного і загального дає змогу наблизитися до адекватного прочитання тексту, розуміння якого стає незавершеною діяльністю, наслідком постійного повернення від цілого до частин, від частин до цілого, сприяючи поглибленню осягнення особливого, будучи загалом перспективою розвитку. Якщо Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахер розглядав лише психічний аспект Г. к., припускаючи відсторонено присутність у тексті цілісного єства конкретного автора, то В. Дільтей вважав, що у тексті об'єктивується життя творчої особистості, яке пізнається шляхом засвоєння духовних цінностей відповідної доби. М. Гайдеггер на підставі онтологічних умов існування людини та її самоаналізу наголошував на потребі входження в середину Г. к. без його розімкнення, що здійснив Г.-Г. Гадамер. Він обстоював мовну традицію, за якої закорінений в неї суб'єкт пізнання є водночас і предметом розуміння, і його основою, користуючись адекватними тільки йому, щоразу неповторними засобами інтерпретації.

Гермети́зм *(англ. hermeticism, франц. hermetisme, нім. hermetische Literatur, італ. ermetismo, від італ. ermetico: замкнений)* — літературна самозамкнута течія модернізму межі XIX—XX ст., що характеризується інтровертивною спрямованістю творчих пошуків; виражена у доробку французьких ліриків Ф. Понжа, Р. Шара, М. Леріса, І. Бонфуа та ін. Поняття «Г.» походить від імені Гермеса Трісмегіста, який був уособленням постаті грецького бога Гермеса і водночас єгипетського Тота. Притаманне угрупованню обстоювання іманентної сутності мистецтва, започатковане романтиками (Новаліс, Е. А. По), «парнасцями», особливо символістами, панівна соціально-позитивістська критика називала «втечею від життя». Такі закиди критик К. Бо спростував у маніфесті герметистів «Література як життя», виголошеному на п'ятому симпозіумі католицьких письменників (Флоренція, 1938) і відразу опублікованому в журналі «Фронтеспіціо». Найповніше Г. реалізувався в італійській ліриці міжвоєнного двадцятиліття (поети Дж. Унгаретті, С. Квазімодо, Г. Е. Монтале, У. Саба, М. Луці, А. Гатто, А. Парронкі, Л. Фаллакара, П. Бігонджарі, Л. Санісгаллі, критики К. Бо, О. Макрі), яку називали «герметичною поезією» («poesia ermetica»), іноді — «чистою лірикою» («lirica pura»), увійшов у літературний обіг після появи книги «Герметична поезія» («La poesia l'ermetica», 1936) Ф. Флори. У ній на прикладах творів Дж. Унгаретті та П. Валері були обґрунтовані елітарні принципи художньої творчості, теза, за якою позірний світ не тотожний достеменним ціннісним категоріям, а самотність притаманна людині. Поезію розглядали на межі з музикою, поза комунікативними функціями, трактували її як сповідь самоцінної особистості, що віднаходила себе у глибинах душі. Розвиваючи традиції Дж. Леопарді, С. Малларме, П. Валері та ін. модерністів, розкриваючи внутрішні можливості незаангажованої зовнішніми чинниками лірики, герметисти уникали міметично-ілюзіоністського гладкопису, мовних кліше, образних топосів, удавалися до продуктивного експериментування над тропікою та версифікацією. Їхній філософсько-медитативній поезії притаманна фрагментарність вислову з ознаками спорадичної сміливої аналогії, семантичними еліпсами, паузами, відсутністю логічних зв'язків, тяжінням до сугестії та музичності. Артистизм Г. при певному нехтуванні мальовничістю полягав у максимальному вираженні почуттів, у висвітленні потаємних душевних порухів і несвідомих інтенцій через слово, вільну асоціацію, ламання традиційної ритміки, застосування метричного переконструювання вірша, однак без авангардистської епатажності. Найповніше в доробку герметистів проявився трагізм світовідчуття (особливо у творчості Е. Монтале), зумовлений неприйняттям будь-якого

(зокрема, фашистського) режиму, ставши адекватною художньою відповіддю на дегуманістичний виклик історії. Під час Другої світової війни поезія герметистів була перейнята пафосом боротьби, властивим Рухові опору (У. Саба, Дж. Унгаретті, С. Квазімодо, С. Сольмі). Г. називають також стан ізоляції (ізоляціонізм) митця від дійсності.

Геро́їди *(англ. letferin verse, франц. heroïde, нім. Heroiden, польс. heroidy, від грец. hērois, hēroidos: героїня)* — різновид епістолярного жанру в античній літературі, наприклад листи Пенелопи до Одіссея. Жанр унормував Вергілій — автор циклу «Героїд», його традицію поглибили представники європейського класицизму — Б. Фонтенелла, А. Повп, А. Кршицький.

Геро́їчне *(грец. hēros: герой)* — естетична категорія на позначення моральної цінності людської діяльності, стійкості, самопожертви, лицарської вірності вічним істинам, духовної сили та благородства, невід'ємних від величного. Г. виявляється в загострених конфліктних ситуаціях, що зумовлюють потребу вибору між гідністю та приниженням. Трагічність Г. спричинена нагальністю розв'язання проблем на межі життя і смерті, потребуючи виняткової вольової зібраності, безкомпромісності, непохитності (повість «Тигролови» та роман «Сад Гетсиманський» І. Багряного; кредо Т. Шевченка «Караюсь, мучусь, але не каюсь», життєва позиція В. Стуса). Найповніше Г. розкривається у жанрах високого стилю, передусім у трагедії, де героїчна дійова особа схильна до величних звершень, долає інстинкт самозбереження, в екстремальних умовах залишається вірною достеменним людським якостям, а отже, викликає захоплення, є зразком для наслідування. За античної доби Г. ще не пов'язувалося з етикою, героєм часто називали сина певного бога або людину, яка набула божественного статусу. Ці персонажі здійснювали подвиги, виконуючи волю богів чи йдучи за своєю долею. Джерела достеменного Г., представленого титанізмом доби Відродження, драматургією та поезією класицизму, творами романтизму й неоромантизму, віднаходять в античних творах та середньовічному епосі, що відобразив, за спостереженням Г.-В.-Ф. Гегеля, «вік героїв», «передзаконну» історію, коли формувався етногенез завдяки героїчним, інколи свідомо жертовним діям пасіонаріїв, структурувалася домінанта культури, а разом з нею і мистецтва (подвиги Прометея, захисників Трої, Роланда, Беовульфа, рицарів Круглого столу, запорозьких козаків та ін.). Часто концепт Г. набував значення духовного подвижництва, зафіксованого буддистською чи християнською агіографією, літературними творами на зразок «Так сказав Заратустра» Ф. Ніцше тощо. Історичне розуміння Г. вперше було розглянуто у трактаті «Основи нової науки про загальну природу націй» (1725) Дж. Віко, який піддав сумніву чесноти гомерівських персонажів. Романтики (Новаліс, Л. Тік, В.-Г. Ваккенродер) вбачали в цій категорії прояв надіндивідуального божественного начала. У такому ж аспекті її розглядав Т. Карлейль («Герої, культ героїв та героїчне в історії», 1841), вбачаючи у вчинках окремої неординарної особистості втілення божественної волі, без чого життя видається порожнім. Внаслідок цього історію сприймали як діяльність окремих героїв: божества, пророка, поета, пастиря, вождя. Особливо важливе Г. у період опору корупційному чи одержавленому терору, коли герої боротьби оголошуються поза законом, захищаючи свою честь, виборюючи право на життя своєї родини, народу, нації. Роль таких борців брало на себе українське письменство, змушене виступати проти політики Російської імперії (як і Польщі, Угорщини чи Румунії), вдаючись як до культурно-просвітницької діяльності (XIX ст.), так і до збройної боротьби (національно-визвольні змагання 1917—20, література вояків УПА). У певні періоди розвитку українського письменства на Г. робили надмірний акцент: бароко — «Вірші на жалосний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича Сагайдачного...» Касіяна Саковича, «Hippomenes sarmatski» П. Орлика, стрілецька поезія, лірика представників «Празької школи».

Геро́їчний вірш — вірші в епічних та героїчних поемах, які витворювали піднесений, урочистий настрій: гекзаметр, александрійський вірш, п'ятистопний ямб, притаманний творчості англійських, українських, польських поетів.

Геро́їчний наро́дний е́пос *(грец. hērоs: герой і epos: слово, оповідання, епічний вірш)* — різножанрові твори усної словесності (саги, «Аміраніані», «Беовульф», «Джангар»; колядки, легенди, перекази, дружинний епос, історичні пісні та ін.), в яких акумульовано ідеалізовану й монументальну героїку боротьби давньої, переважно доісторичної епохи. Г. н. е. не має універсального жанрового вигляду, його персонажі можуть бути вигаданими або історичними особами. Твори часто мають казково-міфологічну основу («Олонхо», «Калевала», нартський епос, ісландська Едда Старша тощо) або пасіонарну ідею етногенезу («Давид Сасунський», «Манас», «Ґьор-огли», билини, «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда» та ін.), містять ідею високої національної самосвідомості (сербські юнацькі пісні, українські народні думи, аварські пісні «Про розгром Надиршака»). Серед багатьох епічних форм за обсягом та поетикою вирізняють епопею («Махабхарата», «Рамаяна», «Іліада», «Алпамиш», «Калевала» тощо), зафіксовану в пізнішому книжному вигляді, та героїко-епічну поему-пісню на зразок сербських юнацьких пісень чи українських дум. Г. н. е. посідає помітне місце у фольклорі кожного народу (шумерські тексти про Гільгамеша, давньогрецький цикл про оборону Фермопіл чи про семибрамні Фіви, англосакський «Беовульф», німецька «Пісня про Нібелунгів» та ін.). В. Жирмунський визначив спільні ознаки, притаманні Г. н. е. різних народів («Народний героїчний епос», 1962), хоч більшість фабул, як довів академік О. Веселовський, виникала самостійно, майже не мігруючи, виражала типологічні особливості кожного етносу порівняно з іншим. Тому осмислення Г. н. е. потребує конкретизації та коригування на рівні регіональних і зональних паралелей, виявлення аналогій у системі поетичних засобів фольклорного фонду, що є джерелом художньої творчості. Такі твори стають набутком світової культури, поширюючись у перекладах.

Геро́й літерату́рного тво́ру *(грец. hērоs: герой)* — головна або другорядна особа, зображена у творі (Кость Городенко з повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, довкола якого розбудовуються сюжетні лінії, розгортаються напружені колізії, що призводять до трагічного фіналу і участь у яких беруть епізодичні постаті — Чернишов, Славіна, Дружинін, Герасименко та ін.). Головні Г. л. т. розрізняють-

ся за смисловою специфікою залежно від видової та жанрової форм. Так, в епічних творах — це персонаж, у драматичних — дійова особа, ліричних — ліричний суб'єкт. Г. л. т. може мати прототип у реальному житті (герої повісті «Земля» Ольги Кобилянської). Г. л. т., наділений характером, будучи типом, відрізняється від персонажа (актора), тобто суб'єкта дії чи мовлення, дійової особи, за ступенем участі в дії або висловленні, що не домінує у структурі твору (в епістолах, щоденниках, де часто відсутня сюжетна основа). У ліриці, де зазвичай відсутній персонаж, Г. л. т. може збігатися з ліричним суб'єктом з урахуванням відмінних рольових настанов кожного з них. Г. л. т. не завжди актуальний у письменстві. Так, практика модернізму та авангардизму спричинила дегероїзацію літературних образів, яка відповідала процесу деперсоналізації людини цивілізованого суспільства. Така тенденція, зумовлена поширенням тези про «смерть суб'єкта», найпомітніша в новому романі, у драмі абсурду, які стали панівними в постмодернізмі. Г. л. т. еволюціонував від міфічного та фольклорного героя, який міг бути напівбогом (Геракл) або культурним героєм (давньогрецький Прометей, ацтекський Кецакоатль, «космічний мандрівник»), до літературного. Героями фольклорних та літературних творів можуть бути видатні особи (Мойсей, Александр Македонський, Данило Галицький та ін.).

«Гесеріáда» — цикл епічних поем, поширених у Центральній та Східній Азії, присвячених подвигам Гесер-хана — взірцевого мудрого володаря, небесного оборонця, «викорчувача десяти лих у десяти сторонах землі», надісланого у цей світ батьком Хурмаст-ханом — володарем небес задля порятунку людства від розбрату й упослідження. Він, як й індійський Рама, винищував демонів та потвор (мангустів), мав риси культурного героя, месіанське призначення якого полягало у відновленні ідеального справедливого ладу світу, був покровителем вояцтва, захисником табунів. Як богообрана перша людина, яка зійшла з небес, Гесер (у тибетців — Гесар, у монголів та бурятів — Абай Гесерхубун) — образ добуддійської, бонської традиції, подібний до персонажів ламаїстського пантеону, до Гуань-ді — китайського бога війни; водночас він є божеством священної (світової) гори, тому тлумачиться як правитель центру, який протистоїть космічній периферії, подекуди вважається володарем Півночі, Крому, або Руму (іранська назва Візантії). Первісну міфічну основу фабули «Г.», найімовірніше, створили у Північно-Західному Тибеті, в країні Лін, де в князівській родині народився один з трьох синів небесного батька — потворний хлопчик Джору, постійно переслідуваний дядьком Тготуном (бурятський Сотон, монгольський та калмицький Цотон, Чотон); він здійснює героїчні діяння (знищує ворона, який виклььовував дітям очі, ченця, що виривав язики дітям, тощо). Після одруження з красунею Дгурмо (Урмай-гохон, Рогмо-гоа), яку він здобув у традиційному передвесільному змаганні, Джору отримує небесного коня і набуває свого природного вигляду, змінює ім'я на Гесер, перемагає хорських (у монголів — шарайгольських, у бурятів — шараблинських) ханів, підкуплених Тготуном, долає людоїда Лубсана, але, випивши «трунок забуття» з рук Мези Бумджид (за іншою версією, красуні Дгурмо, викраденої канібалом), залишається на Півночі. Тибетський варіант «Г.» складається із 16 томів, монгольський — із двох, бурятський містить від 20 до 30 тисяч рядків, менший обсяг мають калмицький, саларський, тувинський, уйгурський, алтайський епоси.

Геснерúзм — тематична і стильова тенденція у європейській ліриці XVIII ст., для якої характерні пасторальні мотиви; започаткована німецько-швейцарським поетом С. Геснером (п'ятитомні «Ідилії», 1756—72; «Смерть Альби», 1758). Г. властивий персонаж кардіоцентричного типу: чутливий, вразливий, цнотливий, який відчуває себе одним цілим із природою. Лірика Г. суголосна віянням руссоїзму, незважаючи на притаманні Просвітництву дидактичні акценти, була пов'язана із зароджуваним сентименталізмом, вплинула на творчість французького поета М. Губера, польського поета А. Нарушевича та ін.

Гетеáнство — інтелектуальна течія в європейській культурі та літературі, зумовлена впливом німецького письменника Й.-В. Гете. Г. стало ренесансною моделлю світосприйняття, збагаченою критично засвоєним досвідом Просвітництва, духовним набутком «Бурі і натиску», спрямованим на внутрішню розкутість людини, тяжінням до гармонії буття. Такі тенденції були засвідчені пошуками веймарського класицизму, фаустіанського універсалізму і титанізму, що з'явилися внаслідок вивчення Св. Письма, античної спадщини, єресей середньовіччя, надбань фольклору. Для Г. характерна драматична амбівалентність митця, що перебував у силовому полі національних цінностей та космополітизму, розкутої художньої фантазії і філістерського педантизму, окциденталізму й орієнталізму, елітаризму та егалітаризму, поезії та правди. Й.-В. Гете сконцентрував у своїй творчості провідні тенденції того часу (як суто літературні, філософські, так і суспільні), його авторитет посилений завдяки роботі біографа, письменника В. Еккермана. Творча спадщина Й.-В. Гете позначилася на літературі, на концепціях провідних філософів.

Гéтероглосія (*грец. heteros: інший і glōssa: мова, застаріле або маловживане слово*) — поєднання у мовленні чи писемності кількох мов та їх різновидів (державної, офіційної, національної, запозиченої, штучної, діалектної тощо), які, маючи різне ідеологічне значення, немовби взаємонакладаються. Термін запровадив М. Бахтін («Слово в романі», 1975) на позначення різномовності, найчастіше у значенні домінанти певної історичної доби (наприклад, більшовицький сленг після жовтневого перевороту 1917) або мовленнєвої ситуації, зокрема тієї, що склалася в Україні впродовж тривалого впровадження російської мови як офіційної, яка витискала українську на маргінеси комунікативного поля. Бахтінське розуміння різномовності можливе за рівноправного функціонування цих мов, коли мовець схильний вибирати одну з них, що вільно конкурують, містять щоразу відповідну ідеологічну орієнтацію. Найсприятливішою видається така ситуація в межах письменства, коли встановлюються зв'язки між загальновживаною мовою та художньою, застосовуваною, зокрема, у романах. М. Бахтін розглядає використані в них соціальні мови, що не підпорядковуються авторській, яка намагається їх «приборкати». Вони співіснують у романному просторі водночас автономно і взаємонакладаючись, що зумовлює внутрішнє мовне напруження. Постмодернізм тлумачить Г. як мовні практики пост-

індустріального суспільства, постколоніалізму, посткомунізму, феміністичної критики щодо панівної мови, яка традиційно склалася чи була нав'язана силоміць.

Ге́теродієгетична, Го́модієгетична о́повідь *(франц. narration heterodiegetique, narration homodiegetique, від грец. hēteros: інший, diegesis: оповідь, історія і homos: рівний, однаковий)* — запроваджені французькими наратологами (Ж. Женнет, Ц. Тодоров, Я. Лінтвельт) два основні поняття оповіді. У гетеродієгетичній оповіді оповідач не виконує ролі персонажа (актора), оповідь у ній ведеться від третьої особи (у романі може бути й від першої чи другої особи, а в гомодієгетичній — виконує подвійну функцію і наратора, і героя («Спогади про дитинство» М. Перека). Дослідник цієї проблеми Я. Лінтвельт віднайшов другий тип оповіді у «Нотатках про галльську війну» Юлія Цезаря, хоча остаточне визначення їх типу залежить від реципієнта. В окремих творах відбувається взаємонакладання обох наративних різновидів (у романі «Чума» А. Камю видимість гетеродієгетичної хроніки триває до моменту зізнання лікаря Рьо в тому, що він насправді був її автором). Я. Лінтвельт висвітлив опозиції між двома типами оповіді: в першому аукторіальному наративному випадку оповідач та персонаж чітко розмежовані, їхні концепції здебільшого не збігаються, доля героя сприймається лише в інтерпретації всевідного автора, схильного до об'єктивного та безпомилкового аналізу (таких властивостей герой позбавлений), натомість у другому випадку аукторіальний персонаж-оповідач та персонаж-а́ктор, збігаючись в образі одного героя, звільняються від всезнання, обстоюють право на суб'єктивну помилку. Впровадження Г., Г. о. зумовлено потребою інтегрувати культурну типологію Б. Успенського, німецьку комбінаторну типологію (Є. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф.-К. Штанцель), узгодити їх із трьома наративними типами — акторіальним, аукторіальним, нейтральним та упорядкувати модель наративної типології.

Ге́терометрична строфа́ *(грец. heteros: інший і strophe: поворот, зміна)* — різнорозмірна строфа, антитетична ізоморфній, яка може складатися з силабічних, силабо-тонічних та тонічних версів, засвідчувати водночас і врегульованість, і неврегульованість вірша. Крім різносистемних строф, вживається також різновимірна (наприклад, різностопний ямб) та різнорозмірна (різні метри — хореїчні, ямбічні, анапестові, амфібрахійні, дактильні) строфа. За спостереженням І. Качуровського, остаточно не з'ясовано, яка з форм силабо-тонічної Г. с. їй притаманна. Б. Ярхо у цьому випадку застосував не зовсім точне поняття «складна строфа». У давніх греків Г. с. означала сапфічну, алкеєву, другу, третю, четверту асклепіадові строфи.

Ге́теросилабізм *(грец. heteros: інший і syllabe: склад)* — верс, у якому поєднано принципи силабічного віршування й асилабізму. Може поширюватися на строфу, на цілий віршовий твір.

Ге́терофемія *(грец. heteros: інший, друга частина слова походить від імені давньогрецької богині правосуддя Феміди)* — помилкова заміна певного слова близьким йому за звучанням, але не за змістом. Г., які трапляються у текстах художньої літератури, кваліфікують як різновид авторської глухоти. Так, у циклі «Нічні концерти» М. Бажана, зокрема у поезії, присвяченій бразильському композитору Вілла-Лобосу, замість назви танцю *маламбо* вжито слово *кіламбо* (вулична назва публічного дому):

Танцюй же кіламбо, хлопче!
Відплескуй кіламбо, дівча!
Хай землю ваш запал завзятіше топче.
Гуртом! Гуртом! Плечем до плеча!

Для сучасної української мовленнєвої практики характерна міжмовна Г. (українське слово *рожа* — квітка, російське *рожа* — вульгарна назва обличчя; українське слово *калитка* (гаманець) у російській мові означає *хвіртка*; український займенник *казна* (аналогічний *чортзна*) співзвучний з російським іменником, що означає *скарбниця*, та ін.). Таке явище двомовності аналізували у своїх творах українські письменники: «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Люборацькі» А. Свидницького, «Дзвоник» Б. Грінченка, «Мина Мазайло» М. Куліша, «Кирильцьо» О. Підсухи та ін.

«Геттінге́нський гай» *(нім. Gottinger Hain)* — відгалуження «Бурі і натиску», товариство німецьких письменників, яке взяло назву з оди «Пагорб і гай» (протиставлення «тевтонського гаю» «ахейському пагорбу») свого ідейного наставника Ф.-Г. Клопштока. Про утворення товариства оголосили 12 листопада 1772 студенти Геттінгенського університету Й.-Г. Фосс, Л.-Г.-Г. Хелті, Й.-М. Міллер. Угруповання використовувало й інший варіант назви — «Спілка гаю» (нім. Heinbund). До «Г. г.» невдовзі приєдналися брати Ф.-Л. та Г. Штольберги, Й.-А. Ляйзевітц, Г.-А. Бюргер, М. Клаудіс та ін. Представників «Г. г.» вирізняли загострене відчуття свободи, схиляння перед етичними чеснотами та гуманістичними ідеалами, зацікавлення (під впливом Й.-Г. Гердера) давньонімецькими міфами, лірикою мінезингерів, творчістю Г. Сакса, тобто фольклорною та літературною спадщиною, яку вони переосмислювали, не відкидаючи й античної, передусім версифікаційної традиції. Вони культивували жанр оди (Ф.-Г. Клопшток, Й.-Г. Фосс, брати Штольберги), балади («Ленора» Г.-А. Бюргера, що вплинула на «Світлану» В. Жуковського та «Марусю» Л. Боровиковського), ідилії, стилізували народну пісню (Л.-Г.-Г. Хелті). У доробку представників «Г. г.» з антипросвітницькими настроями, виразними рисами передромантизму не спостерігався характерний для «Бурі і натиску» пафосний титанізм і прометеїзм. Публікації їх творів з'явились на сторінках «Альманаху муз», що видавався з 1770.

Гешта́льт *(нім. Gestalt: цілісна форма, образ, структура)* — цілісний образ, пережитий митцем під час творчого осяяння, функціональна структурна єдність, що з'являється незалежно від мотиваційних чинників, здатна впорядковувати різноманітність окремих явищ, витворювати наочно стійку, інтегровану просторову форму предметів сприйняття. Найчастіше притаманний генію. Г. є фундаментальним поняттям гештальтпсихології 20—30-х XX ст. (М. Вертгаймер, В. Келер, К. Коффкі та ін.), в якій пріоритет надається цілісному на противагу частковому. Поняття застосовується щодо мислительних і культурних утворень, наділених цілісністю (єдиною структурою складників).

Гештальтпсихоло́гія *(нім. Gestalt: цілісна форма, образ, структура і грец. phychē: душа, logos: слово, вчення)* — антиатомістична експериментальна

концепція М. Вертгаймера, В. Келера, К. Коффкі та ін., що розглядає образ як організовану цілісну структуру в її динаміці та перетвореннях, властивості якої не зумовлені її складовими. Однією з базових її ідей вважається ідея ізоморфізму фізіологічних та психологічних процесів. Підтвердження дістало й підкріплене практикою творчої інтелігенції припущення про інсайт (осяяння), обґрунтоване В. Келером. Г. намагалася узгодити експериментальне дослідження з феноменологічною методологією Е. Гуссерля, подолати напругу психофізичного паралелізму.

Гибріс *(грец. hybris: пиха, зухвальство)* — зарозумілість героя в давньогрецькій трагедії, що унеможливлює його адекватну реакцію у критичній ситуації і спричинює покарання богами (п'єса «Прометей прикований» Есхіла).

«Гіáку-нін-сю» *(япон. «Сто поетів — сто пісень»)* — антологія ста танка (1235), упорядкована палацовим поетом-ученим Садає Фудживарою. Збірник складається з любовних та пейзажних віршів, має високу культуру поетичного мовлення. Йому притаманні образна майстерність та витончена символіка. Поряд із творами імператора Тенті, принцеси Ісе, губернаторів Чу-Нагон Якамочі і Арівари-но Юкі-Гіра, священика Кізена, палацового поета Ямабе-но Акагіто та ін., у збірнику вміщено поезії невідомих авторів, а також поетес Укон, Даїні-но Самі тощо; вирізняється танка класика японської літератури Кі-но Цураюкі (884—946), упорядника збірника «Кокін-сю», що складається з 12 томів:

Вертаюся в село, де я зростав:
нових облич мій зір уже не знає.
Та запах пелюсток, що долітає
з-за брам твоїх — незмінний: унаяв
він пахощі дитинства навіває!

Переклад антології п'ятистопним ямбом здійснив І. Шанковський, опублікувавши твори окремим виданням (Мюнхен, 1966).

Гіáтус *(лат. hiatus: щілина)* — див.: **Зяяння**.

Гікаят — великий за обсягом сюжетний прозовий або віршовий твір, поширений у літературах народів Південно-Східної Азії, Близького та Середнього Сходу; жанр канонічного книжного епосу. У малайському письменстві, що живилося індійськими та яванськими джерелами, поширеним сюжетом Г. були пригоди молодого раджі-мандрівника, який шукав собі наречену, перемагав джинів та чарівників. З поширенням ісламу у ньому з'явилися також твори «Повість про сірому», «Повість про Інтрапутру», «Повість про шаха Кобата Леле Індру», «Повість про ганга Тауха» тощо. У малайській літературі Г. називали повість, в арабській — оповідання. Поняття переносилося і на перекладні твори на зразок «Пригод Робінзона Крузо» Д. Дефо.

Гіларотрагéдія *(англ. magody, hillarody, франц. hilarody, hilaro-tragedia, нім. Hilarotragődia, від грец. hilaros: веселий, погожий, і tragődia, букв.: цапина пісня)* — трагедія в елліністичному, зокрема, александрійському театрі, особливістю якої є прояв трагічною дійовою особою ознак бурлеску. Вплинула на мім та римські ателлани.

«Гілéя» — угруповання раннього російського футуризму, яке утворилося на півдні України в маєтку Бурлюків за ініціативою В. Хлєбнікова та Д. Бурлюка (1910), коли з'явився збірник будетлян «Садок суддів І». До складу «Г.» входили В. Хлєбніков, брати Д. та М. Бурлюки, Єлена Гуро, Б. Лівшиц, О. Кручоних. До них приєднався й В. Маяковський. У творчій практиці «Г.» був відчутний вплив українського бароко. Своє кредо вони проголосили у збірниках малюнків та поезій «Плохий місяць» («Дохлая луна»), «Чопок» («Затычка»), «Молоко кобилиць» тощо. Мали видавництво «Єуи» (Петербург), де друкували «самописні» книги В. Хлєбнікова, О. Кручоних, та «Журавель» (Москва) видавця М. Матюшина. На основі «Г.» сформувався кубофутуризм (збірник «Ляпас громадському смаку», 1913).

Гіменéй *(грец. Hymenaios)* — весільна пісня у давньогрецькій поезії, присвячена нареченій під час її перевезення до дому молодого. Жанр названий за ім'ям сина Діоніса та Афродіти, покровителя подружжя і шлюбу, вродливого музики, співака, атрибутами якого були запалений смолоскип і гірлянда квітів. Розвинутий у творчості Сапфо, Текріта, Катулла та ін. Прохання до Гіменея відображали сподівання нареченої на майбутнє подружнє життя, його ім'я постійно звучало у рефрені.

Гімн *(грец. hymnos: урочиста пісня)* — урочистий хоровий музичний твір на слова символічно-програмового змісту, символ держави (поряд із прапором, гербом). Як жанрова форма еволюціонував із емоційних культових пісень, завершуваних молитвою до вшановуваного божества в Єгипті, Месопотамії, Ірані, Індії (Рігведа, яка виконувалася не хором, а окремими співаками, жерцями-рецитаторами). Відомі «Дев'ять гімнів» китайського поета Цюй-Юаня (IV—III ст. до н. е.). Східний Г. привертав увагу своїм ліризмом, містичними настроями, багатством метафор, мав визначальне жанрове значення у санскритській, буддійській, джайнській, арабській літературах. В Елладі Г. був поширений у ритуалах на честь Аполлона (пеан), Діоніса (дифірамб), Афродіти (сапфічна строфа), Артеміди (супроводжувана танцем гіпорхема). Тогочасний Г. був утворений трьома частинами: заклик-звертання до божества, прославлення та звеличування його, поєднане з переказом міфу про нього, молитовне прохання допомогти. Для жанру характерні похвальні порівняння, тавтологія, перерахування чеснот, епічні ремінісценції, тропеїчна різноманітність, особливе значення надається гіперболі, вишуканим стилістичним фігурам. Повні тексти Г. не збереглися, фрагменти зафіксовані в «Іліаді» та «Одіссеї» Гомера. Призначений для сольного та хорового виконання, Г. визначав міфоцентричну вісь давньогрецької поезії, впливаючи на творчість рапсодів, засновника хорового дифірамбу Аріона, Ласа Герміонського, Терпандра та Сакада Аргоських, Фалета Критського, Архілоха, Алкмана, Клеанфа, Стесіхора, Сапфо та ін. Серед збережених фрагментів Г. наявні уривки пеанів Піндара, етико-наративні твори, приписувані Гомеру (гіпотетичні гомерівські гімни), шість творів Каллімаха (прибл. 310—240 до н. е.), орфічні Г. (збереглося 87 текстів зі зверненням до Мусея), твори періоду пізнього еллінізму (VI ст.), Г., що належали Проклу (V ст.), який, залишивши Константинополь, сформував Афінську школу неоплатоніків. Першу спробу їх систематизації зробив ритор Менандр (III—IV ст.), який називав їх жанром урочистого красномовства. За стилістикою Г. розмежовували-

ся на гекзаметричні (Олен із Лікії), що не набули подальшого розвитку, та мелічні (Алкей, Симонід Кеоський, Вакхілід, Сілезій), які були популярними, як і псалми Давида, вплинули на середньовічний європейський Г. В античному Г. переважали епічні елементи, що сприяли запровадженню наративного дискурсу, присвячувалися святам чи громадським діячам (епінікії та енкомії). Відтворюючи христоцентричну модель тогочасного суспільства, Г. домінували у літургії, у творчості Бардесана (псалми сирійською мовою), Св. Амбросія Медіоланського («Te Deum laudamus» — «Тебе, Господи, славимо»), Венанція Фортуната («Гімни Христу»), Франциска Ассизького («Пісня про сонце», що була парафразом псалма 148), а також Рабана Мавра, Івана Дамаскина, Св. Бернарда, Абеляра, Фоми Аквінського, Філіппа Гревського та ін. Окремо розглядають творчість грузинських авторів Іоанна Мінчхі, Іоанна Мтбеварі, Іоанна-Зосима Мікаеля Модренілі та ін., поетів Каролінзького відродження — Павла Диякона, Валахфріда Страбона, Седулія Скотта, Годескальда, анонімних авторів «Гімну Святому Духу», «Гімну Діві Марії». Була популярною присвячена християнським страстотерпцям «Книга про вінці» та «Буденні гімни» Аврелія Пруденція (IV ст.), силабо-тонічні Г. Августина Аврелія (IV—V ст.), створені на тонічній версифікаційній основі кондаки Романа Солодкоспівця (VI ст.). Жанр розвивався і вдосконалювався. Августин Аврелій одним із перших використав у Г. елементи силабо-тоніки, так звані ритми, порушивши античний канон. У Г. застосовувалися стихіра, троп як вставка, не передбачена канонічною літургією, що перетворився згодом на самостійний діалогічний жанр («Троп на Різдво» латиномовного поета X ст. Тоугілона Санкт-Галленського), запроваджена Єфремом Сіріном (IV ст.) ізосилабічна форма мадраша з притаманною їй стійкою строфою та рефреном. Найуживанішим розміром був ямбічний диметр (спарені пеони), що сформував восьмискладник із дактилічною клаузулою. Поруч із традиційним хоровим різновидом запроваджувався також книжний Г. З'явилися православні акафісти, близькі до них католицькі секвенції (наприклад, «Dies irae», тобто «День гніву», Томи Челанського), пізніше — протестантські літанії на зразок хоралу «Eine feste Burg ist unser Gott» («Наш Бог — наша твердиня») М. Лютера. Особливого значення надавалося акафістам, хоралам. Розмаїття творів зумовило метажанровість Г. (охоплює панегірики, «високу» баладу, ліро-епічну пісню, навіть пародію). У період реформації Г. зазнавав певної модифікації в гуситській, лютеранській та ін. редакціях. Твори цього жанру були вагомим складником сакралізованої поезії Нового часу: «Гімн Христові перед останнім відплиттям до Німеччини», «Моєму Богу», «Гімн Богу», «Гімн Богу-Отцю» Д. Донна, «Різдвяний гімн», «Гімн на славу та ім'я чудесної Святої Терезії» Р. Крешо, «Гімн Всевишньому» І. Дмитрієва, «Гімн Богу» В. Жуковського, «Гімн Афродіті» В. Брюсова, «Гімни церкві» німецької поетки Т. ле Форт тощо. Під впливом секуляризації цей жанр, починаючи з творчості представників «Плеяди», набував світського характеру, не втрачаючи свого культового призначення, застосовувався під час урочистих подій, був піднесено естетизованою відповіддю на соціальне, часто державне замовлення («Гімн Франції» П. де Ронсара чи «Гімн до Бога» Я. Кохановського), виражав урочистий настрій (ода «До радості» Ф. Шиллера, використана у фінальному хорі Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена), відтворював пафос боротьби («Гей, слов'яни!» С. Томашика), великодержавницькі ідеї («Боже, царя храни...» В. Жуковського), егалітарні фантоми («Інтернаціонал» Е. Потьє), іноді мав сатиричне забарвлення («Гімн глухоті» Ж. Дю Белле, «Гімн бороді» М. Ломоносова, «Гімн критику», «Гімн обіду» В. Маяковського); ліризувався у доробку Й.-В. Гете (цикл «Великі гімни»), в середовищі романтиків («Гімн до ночі» Новаліса, «Гімн ранку» А. Ламартіна, «Гімн» Ю. Словацького), передмодерністів та модерністів («Гімн красі» Ш. Бодлера, «Гімн красі» Р.-М. Рільке, «Гімн» О. Блока, «Гімн дереву» Габріели Містраль, «Гімн повернення» П. Неруди та ін.). З'явився такий різновид жанру, як гімн-блазон, запроваджений Р. Белло. В Україні в XVII—XVIII ст. поширювався бароковий різновид Г. (кондаки). У XIX—XX ст. функцію українського національного Г. виконував Шевченків «Заповіт»; у Галичині XIX ст. — «Дай, Боже, в добрий час» Ю. Добриловського, «Мир вам, браття, всім приносим» І. Гулашевича, пізніше — «Не пора, не пора...» І. Франка, на Закарпатті — «Я русин бив» та «Подкарпатськії русини» О. Духновича. Після церковної служби у храмах виконували молитву «Боже Великий Єдиний» О. Кониського. Українські емігранти на землях Америки мали свої тексти Г. — «Далека ти, а близька нам» В. Щурата, «Геть за морем» О. Грицая. До цього жанру зверталися Леся Українка (DO /Гімн grave/»), С. Яричевський («Гімн»), І. Франко («Вічний революціонер»), Д. Загул («Гімн-прокламація») та ін. Г. «Ще не вмерла Україна» був офіційно визнаний УНР (1917). Слова твору, написані П. Чубинським (1862, опубліковано 1863), поклав на музику М. Вербицький. Текст із нотами надрукували у 1885. Його було затверджено з проголошенням державної незалежності України (1991) Указом Президії Верховної Ради України «Про державний гімн України» від 15 січня 1992 та закріплено Конституцією 1996 (стаття 20). Поряд із терміном «Г.» інколи вживається стилістично маркований відповідник «славень».

Гімн-блазóн *(грец. hymnos: урочиста пісня і франц. blasoner: пояснювати геральдику, прославляти)* — жанр, запроваджений Р. Белло (1556), який додав до видрукуваних ним перекладів поезій Анакреонта власні гімни, поєднавши традицію анакреонтики та епіграматики з естетикою блазону. Об'єктом віршування поет обирав незначні предмети довкілля (метелик, равлик, світлячок тощо), позначені божественною мудрістю. Він також використав досвід лапідаріїв у збірці «Любов та нові перетворення Коштовностей» (1575). До Г.-б. звертався П. де Ронсар («Мурашка», «Жабка») та ін. представники «Плеяди».

Гімногрáфія *(грец. hymnos: урочиста пісня і graphō: пишу)* — поетичні твори, пов'язані з християнським богослужінням, структуровані відповідно до потреб ритуального дійства (літургійні гімни, тропарі, кондаки, ікоси, стихарі, ірмоси), а також твори складніших жанрів — канони, які прославляють духовних подвижників, акафісти — багатострофні гімни на честь Св. Трійці, Бога-Отця, Ісуса Христа, Матері Божої та святих. Авторами творів були Амбросій Медіоланський, Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Софроній Єрусалимський та ін. Гімнам були

властиві синтаксичні паралелізми, анафори, тропи, стилістичні фігури; вони утворювали основу літургійної поезії, входили до тріодей, міней, ірмологіонів, Октоїха, Часослова, Требника, молитвословів, антологій на зразок почаївського «Богогласника» (1790). Найвідомішими авторами були Петро Могила, Дмитро Туптало Ростовський, Йоасаф Кроковський. Твори впливали на жанрову специфіку давньої української літератури, їхні мотиви та образна система позначились на творчості письменників XIX та XX ст. Г. спиралася на язичницьку традицію, що зазвичай обслуговувала міфи, була відома грекам у вигляді «гомерівських гімнів», гіпомнези тощо, індійцям — «Рігведи», іранцям — «Авести» тощо. Збереглася вона і в українській словесності, передусім як ритуальні дійства під час календарно-обрядових свят або як гіпотетичний текст на зразок «Велесової книги». Жодне віровчення не може обійтися без Г. — чи то буддизм, чи то ламаїзм, чи то іслам. Попри своє практичне призначення, вона має вигляд «чистої лірики» із особливою структурою, з тавтологічною композицією, стилістичними фігурами, образною та ритмічною системами.

Гіпалла́га *(грец. hypallagē: відміна, зміна)* — розбіжність між семантичними, синтаксично-граматичними структурами та логічними зв'язками, яка полягала у перенесенні означуваного на інший елемент наративу, наприклад тропа чи ідіоми до слів, які їх утворюють.

Гіпге́н *(грец. hyphen: разом, як одне)* — поєднання за допомогою дефіса семантично віддалених лексем, як-от *слово-ключ, людина-невидимка* тощо.

Гіпе́рбола *(грец. hiperbolē: перебільшення)* — троп, для якого характерне надмірне перебільшення особливостей чи ознак предмета, явища або дії задля увиразнення та більшої переконливості художнього зображення, вираження емоційного ставлення до нього:

Поет став морем. Далеч степова,
І хмарочоси, й гори — ним залиті.
Бунтують хвилі — думи і слова, —
І сонце генія над ним стоїть в зеніті (І. Драч).

Джерелом літературної Г. вважаються фольклорні наративи: міфи, народна казка («Кирило Кожум'яка», «Котигорошко» тощо), народні пісні («А з тої могили видно всі країни, сиз орел літає»), приказки тощо. Г. використовується при зумисному перебільшенні невеликої кількості чи посиленні інтенсивності дії: «зібралося півтора чоловіка», «черепашача швидкість». Г. досліджували ще в добу античності (Арістотель, Квінтіліан, Деметрій та ін.). Г. широко вживають у творах світового письменства: «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Пригоди барона Мюнхгаузена» Р.-Е. Распе, «Легенда про Уленшпігеля» Ш. де Костера, «Великий льох» Т. Шевченка, «Листя трави» В. Вітмена, «Кола Брюньйон» Р. Роллана, романи-притчі Ф. Кафки, В. Голдінга, Кобо Абе, фантастичні твори Ж. Верна, С. Лема, П. Буля, А. Азімова, О. Бердника, драма абсурду С. Беккета, Е. Йонеско, Д. Адамса, фентезі тощо. В українській поезії початку 20-х XX ст. Г. використовувалась для вираження комізму, планетарної масштабності («В космічному оркестрі» П. Тичини, «В електричний вік» М. Хвильового, «Навколо» В. Сосюри та ін.); могла домінувати у творчості письменника на певному етапі його реалізації (М. Вінграновський, збірка «Атомні прелюди», 1962); поєднувалася з метафорою, метонімією, символом чи персоніфікацією. Від гротеску Г. відрізняється тим, що перебільшує властивості реальної дійсності, наприклад розповідь про гігантів у «Мандрах Гуллівера» Дж. Свіфта — Г., а про харчування вітром, у якому замерзли слова, — гротеск.

Гіпердактилі́чна кла́узула *(грец. hyper: над, надміру і daktylos: палець, лат. clausula: закінчення)* — закінчення віршового рядка, слова в якому мають наголос на четвертому, п'ятому, навіть шостому складах, починаючи з останнього (інтонаційного) наголосу. Зрідка Г. к. трапляється в доробку П. Тичини: *«Не дивися так привітно, / Яблуneво-цвітно», «День біжить, дзвенить-сміється, / Перегулюється»* тощо.

Гіпердактилі́чна ри́ма *(грец. hyper: над, надміру і daktylos: палець, rhythmos, від rhēo: течу)* — суголосся слів із наголошеними четвертим, п'ятим, шостим складами від кінця. Майже невластива європейському, зокрема українському, віршуванню, однак трапляються винятки («Третє вікно» із циклу «Вікна говорять» М. Рильського). Характерна для російської версифікації, що ґрунтується на фольклорних джерелах: «Пісня про купця Калашникова» М. Лермонтова, твори М. Некрасова, представників срібного віку — В. Брюсова, Зінаїди Гіппіус та ін.

Гіперінтерпрета́ція *(грец. hyper: над, надміру і лат. interpretatio: пояснення, трактування)* — «відкритий семіозис» як аргумент на користь необмеженої, позбавленої критеріїв інтерпретації. Термін виник внаслідок дискусії (Кембрідж, 1990) між У. Еко, Р. Рорті, Дж. Каллером та К. Брук-Роуз — прихильниками інтенції читача (intentio lektoris) та інтенції тексту (intentio operis); про повернення автору його правового статусу, знівельованого під час ейфорії «смерті автора», не йшлося. За твердженням У. Еко, поняття «Г.» було актуальне ще під час написання позначеного «раковою пухлиною тлумачень» роману «Маятник Фуко» (1988). Потреба вироблення нової текстуальної стратегії в сучасному літературознавстві та ін. гуманітарних дисциплінах зумовлена кризою інтерпретацій, яким деконструктивістська критика надала необмежених повноважень порівняно з традиційним їх застосуванням. Втрачені орієнтири адекватних трактувань викликали сумніви щодо доцільності існування теорій інтерпретацій, зосереджених на пошуках сенсу аналізованого тексту. Тому запроваджувалося коментування задля коментування, хоча істотні характеристики твору залишалися нез'ясованими. За таких умов текст позбавлявся своєї сутності, натомість формувалася посттеорія, яка мала намір повернутися до набутків наукової денотації та «пильного прочитання». У. Еко («Відкритий твір», 1962; «Роль читача», 1979) доводив чинність трактувань реципієнта, застерігаючи від наповнення твору зайвими домислами, апелював до «здорового глузду», здатного сприйняти внутрішню узгодженість тексту як «параметр його тлумачення». Історія інтерпретацій ґрунтується на двозначності, полівалентності мови, що розкривається у парадоксальному виявi семантичного розмаїття (символ, метафора), здатного охопити єдине, але знецінюється у тотожності протилежностей. На переконання У. Еко, текст — це відкритий універсум у мініатюрі, в якому реципієнт постійно віднаходить

необмежені взаємозв'язки, натомість мова не завжди спроможна вхопити унікальний сенс, схильна до відображення неадекватних думок, тому читач має бути проникливим, усвідомлювати, що достеменною таємницею тексту є порожнеча. Таке іронічне обґрунтування Г. було зумовлене усвідомленням хибності уявлень, за якими існує єдино можлива, «істинна» інтерпретація. На відміну від У. Еко, який обстоював інтенцію тексту, прихильники інтенції зразкового читача наголошували на визнанні його першорядності, обстоювали його здатність виявляти запрограмоване значення, обмежувати безліч можливих прочитань кількома передбаченими текстом тлумаченнями, зменшувати невизначеність ситуації. Водночас, за спостереженням Р. Рорті, впродовж інтелектуальної історії ті самі тексти відповідно до різної мети рецепції та з погляду інтерпретаційних словників використовувалися порізному. Схильний до відновлення структуралізму Дж. Каллер вважав, що У. Еко мимомолі сприяв пожвавленню герменевтичних пошуків таємничого коду, тому Г. може виявитися недостатнім тлумаченням, адже деякі тексти не «нав'язують» читачеві своїх значень, а тому його відповіді можуть бути необмеженими, не залежними від контексту, спрямованими на виявлення способу породження нових значень. На переконання дослідника, завдання теорії літератури полягає «у спробах розвинути систематичне бачення семіотичних механізмів письменства», що неможливо поза «подивом перед грою текстів та інтерпретацій».

Гіперкатале́ктика *(грец. hyper: над, надміру і katalēktikos: усічений, скорочений)* — нарощення до останньої стопи одного чи двох складів, що призводить до порушення метричної структури вірша. Так, у гіперкаталектичному ямбічному рядку до двох останніх складів може додаватися ще два: *«Спина, мов круча, круто горбиться»* (В. Стус). Термін традиційної стопної метрики.

Гіперкоре́кція *(грец. hyper: над, надміру і лат. correctio: виправлення, поліпшення)* — застосування слів, що не відповідає нормам літературної мови, тому потребує виправлення. Часто Г. характерна для чергування *о* та *і* у закритих і відкритих складах (*гора — гір*), але не *кров — крів'ю*:

Степан: Я тут зостануся. Для мене
Немає ворі́ття, ти ж сеє знаєш [...]
(Леся Українка, «Бояриня»).

Гіперметрі́я *(грец. hyper: над, надміру і metron: міра)* — надмірність (на противагу ліпометрії) складів у стопі метричного вірша:

І виходжа на росяний майдан
Весільне коло молодих древлян, —
Слов'янських зельних піль веснянки незабутні
(М. Бажан).

Інколи Г. зумовлює зміну віршового розміру в межах кількох стоп (у вірші «Лебеді» В. Підпалого — з ямба в дактиль):

Без ватажка, над людські сили
вони летіли, як пливли,
були і гордими й красивими,
а надто — білими були.

Гіпері́нім *(грец. hyper: над, надміру і onyma: ім'я)* — слово з абстрактним значенням, яке вживається як відповідник слова з конкретним значенням (*будова* у значенні *палац*).

Гіперо́хе *(грец. hiperochē: вищість)* — різновид гіперболи, найвища похвала на адресу певної особи, установи чи явища, вживається у панегіриках, одах тощо.

Гіперреалі́зм *(грец. hyper: над, надміру і лат. realis: суттєвий, дійсний)* — напрям в американському та західноєвропейському малярстві і графіці 60-х XX ст. (Р. Гоїнгс, Д. Едді, Р. Коттінгем, Р. Естес, Р. Маклін, Д. Генсон та ін.), що сформувався на основі поп-арту. Інакше його називають «фотореалізм», «постпопартистський реалізм», «суперреалізм», «радикальний реалізм», «різкофокусний реалізм». Його особливістю було художнє копіювання фотографій, використання різних технічних прийомів (кольорова світлина, підготовчий малюнок з діапозитивної проекції кінокадру, муляж, рідкісні синтетичні фарби, нанесені розбризкувачем-аерографом, тощо) для якомога точнішого механічного відтворення дійсності та її містифікації при зведенні фігури автора до мінімуму. Будучи різновидом натуралізму, Г. спирався на звульгаризоване трактування мімезису.

Гіперреа́льність *(грец. hyper: над, надміру і лат. realis: суттєвий, дійсний)* — відмова від лінійного часу на користь стрибкоподібного чергування епістем, обґрунтована постмодерністами, де втрачають сенс поняття істини, адекватності, іманентної дійсності, а на підставі настанов постісторії відбувається відмова від історичної свідомості. Отже, оригінал та копія співіснують в одному просторі (симуляція), статус знака і статус об'єкта не розрізняються, суб'єкта розглядають у межах транскультури, позбавленої будь-якої детермінанти, у якій розгортаються нескінченні ігрові ситуації, а суспільство перетворюється на суцільне видовище, театралізацію: воскові фігури, Діснейленд, які показують імітацію дійсності. На переконання Ж. Бодріяра, остаточно завершена історія і дійсність мають поступитися симулятивній Г. симулякрів. У. Еко вважає, що сучасні знакові системи не співвідносні із позасеміотичною сферою, тому постійно відкриті для безперервних тлумачень, зокрема гіперінтерпретації. Г. проголошено новою ідеологією, яка формує власний міф, схильна фальсифікувати реципієнта за допомогою різних політтехнологій, адже людське бажання проголошується наслідком корпоративних маніпуляцій, смак і стиль зумовлені експансією в людську душу знедуховленої соціальності. Замість справжнього мистецтва і літератури у Г. панує шоу-бізнес, семантична продукція якого, заповнюючи віртуальну реальність, нівелює естетичні цінності.

Гіперрозумі́ння *(грец. hyper: над, надміру)* — інтелектуальна практика вичитування з тексту більше інформації, ніж подав автор, поширена на теренах постмодернізму. На відміну від мимовільної інтерпретаційної процедури Г. передбачає усвідомлене домагання свободи тлумачення, оскільки, мовляв, реципієнта майже не цікавлять наміри письменника. Так, оповідання «Гайдамаки» В. Підмогильного можна трактувати як текст ініціації, роман «Жовтий князь» В. Барки — як міфологему подорожі у потойбіччя тощо. З позиції Г. аналізують також вірш М. Семенка, у якому шляхом перерахування назв днів тижня витворювалася модель завершеного у собі часу:

Понеділок.
Вівторок.

Середа.
Четвер.
П'ятниця.
Субота.
Неділя.
Все.

Такий прийом свідомої каталогізації був відомий і представникам бароко («Минути» Івана Величковського). Тому Г. не вважають постмодерністською інновацією. Ф. Шиллер називав процедуру вичитування з тексту більше інформації, ніж у ньому закладено, конгеніальністю реципієнта, а слушність його зауваження підтвердили своїми спостереженнями прихильники герменевтики. Цікавий приклад Г. у вигляді іронічного псевдотексту із підручника граматики наявний у доробку І. Лучука:

тебе — мене
тобі — моні
тобою — моною
ти — ми
тя — мя («Варіації на тему»).

Гіпертéкст *(грец. hyper: над, надміру і лат. textum: тканина, зв'язок, будова)* — текст із фрагментами, що пов'язують його з іншими текстами. Дає змогу читачеві обрати один із багатьох шляхів його прочитання. Поняття запропоноване в 1967 Т. Нельсоном та Д. Енгельгардом. Отже, кожен текст вводиться у простір раніше написаних текстів, набуває візуальної багатоплановості, може сприйматись у будь-якій послідовності. На відміну від лінійного тексту як наслідку ієрархічно впорядкованої послідовності Г. самоконструюється, надає змогу уникати традиційної бінарності смислових опозицій, робить їх децентрованими, рівноправними (за принципом розрізнення Ж. Дерріди), що зумовлює, зокрема, появу відкритої композиції. Настанова на гіпертекстуальну свідомість спонукає до появи текстів, аналогічних словнику чи енциклопедії, вибір кута зору при прочитанні яких залежить від реципієнта. Проте Г. має й певні обмеження. Він може розгортатися лише в локальному контексті з вузьким колом доступних для огляду зв'язків (мала проза, вірш чи одноактівка), однак не охоплює такі жанри, як поема або роман. Тому новий текст, не сягаючи рівня поліфонічності, обертається довкола обмеженої кількості текстів, на які він посилається. Цим Г. відрізняється від інтертексту, що може розгортатися в необмежених проекціях міжтекстуальних зв'язків.

Гіпокори́сний ви́слів *(англ. hypocorism(a), нім. hypokoristische Form, франц. forme hypocoristique, рос. гипокристическое выражение, від грец. hypokoristickon: ласкаве слово)* — формулювання емоційно забарвленої думки за допомогою димінутиву (М. Старицький: *«Я ж тебе, милая, аж до хатиноньки / Сам на руках донесу»)*, іноді — аугментативу, якому, однак, надано позитивного значення (ім'я головного персонажа *Дурило* з «Казки про Дурила» В. Симоненка).

Гіпометрі́я *(грец. hypo: під, знизу і metron: міра)* — скорочення одного з рядків вірша, зумовлене не строфічною структурою чи потребами віршового розміру, а ліричним сюжетом:

Зціпив зуби. Блідий-блідий!
За байраком село палало.
Хтось прикладом у спину — йди!
— Вас чимало! (Є. Плужник)

Гіпомнéза *(грец. hypomnēsis: нагадування)* — в античній поезії — танечна пісня, складник молитовного гімну, звернення до божества з проханням про допомогу. Поширювалася як в народній творчості, так і в поезії Сапфо («Молитва до Афродіти»), Горація («Пісні»: І, 10) та ін.

Гіпомнéма *(грец. hypomnēma: нагадування)* — у давньоіталійській літературі — свідчення очевидця, хроніка, особисті нотатки, спогади, також мовні коментарі до історичних чи будь-яких інших текстів.

«Гіпопадéша» («Дру́жня настанóва») — дидактична обрамлена індійська повість, створена на санскриті у Бенгалії (X—XIV ст.), написана, очевидно, Нараянашармою. Має інтертекстуальні прозові посилання на «Панчатантру», а віршові — на «Камандакіянітісару». Для «Г.» характерні легкість викладу, широке використання прислів'їв та приказок, зв'язок із тогочасним громадським життям. Пам'ятку перекладали на індійські та європейські мови.

Гіпорхéма *(грец. hyporchēma)* — весела, життєрадісна, близька до пеону давньогрецька пісня, присвячена Аполлону, яку виконував хор, поєднуючи її з танцями та мімічною грою. Цей різновид хорової лірики виник на о. Крит та в Спарті з вояцької пісні — піррихи, увійшов до складу античної трагедії.

Гіпотáксис *(грец. hypo: під, знизу і taxis: розташування)* — зв'язок у художньому тексті двох чи кількох сегментів (розділів), що витворюють композиційну та семантичну цілісність; підпорядкованість менших частин твору його цілісній будові. Зразком Г. є роман у новелах «Вершники» Ю. Яновського чи «Тронка» О. Гончара.

Гіпóтеза *(грец. hypothesis: основа, припущення)* — припущення про вірогідність існування певного об'єкта на підставі низки фактів. Потреба в Г. зумовлена невизначеними зв'язками між художніми явищами, нез'ясованими причинами їх появи, хоча обставини, що їм передували або їх супроводжували, дають змогу відтворити історичну перспективу явища. Г. потребує ретельної верифікації та обґрунтування, особливо коли йдеться про твори, що викликають при критичному сприйнятті певний сумнів (гомерівське питання, «Слово о полку Ігоревім», «Велесова книга» тощо).

Гіпóтеза Сéпіра — Вóрфа — теорія американських лінгвістів Е. Сепіра (1884—1939) та В. Л. Ворфа, які на підставі вивчення індіанських мов визначили, що мова незалежно від рівня розвитку суспільства завжди є засобом кореляції взаємин між людиною і світом. Притаманні їй лексичні засоби відбираються через відповідні граматичні категорії, витворюючи специфічні способи розуміння довкілля, адаптації до нього, структурують особливу модель світу та різновид культури тощо. Мовні цінності відтворюють специфічне, щоразу неповторне світобачення, що протистоїть процесам асиміляції, хоч може збагачуватися в межах акультурації. Отже, Г. С. — В. відображає суть етногенетичного коду, поза яким неможливий як етнос, так і нація, а отже, і література.

Гіпотипóза *(грец. hypotypōsis: зображення)* — формулювання словесного виразу за допомогою візуальних, пластичних чи музичних засобів унаочнення художніх образів, проведення історичних чи

типологічних паралелей тощо, наприклад графічні ілюстрації літературного тексту.

Гіппонаксе́йська строфа́ *(нім. hipponakteische Strophe, англ. hipponacteon strophe, франц. strophe hipponacteique, від грец. hipponakteion)* — чотириверсова строфа, складена з двох дистихів, утворених каталектичним трохеїчним диметром (−∪−∪−∪−) і каталектичним ямбічним триметром (∪−∪−∪−∪−∪−∪). Назва походить від імені давньогрецького поета Гіппонакса з Ефеса (VI ст.). Звертався до цієї віршової форми й Горацій у своїх «Піснях».

Гістеропротеро́н *(грец. hysteron: пізніше і proteron: раніше)* — стилістична фігура, близька до тавтології, яка полягає в порушенні логічної послідовності, в застосуванні семантичного інверсування у реченні, наприклад: *«Не вмер Данило, так галушкою вдавило»*.

Гістріо́н *(лат. histrio, histrionis: актор)* — давньоримський актор; за доби середньовіччя — мандрівний актор, який був водночас автором і виконавцем своїх творів; відповідає французькому жонглеру, німецькому шпільману, києворуському скомороху.

Глава́ — одиниця архітектоніки художнього твору, наративна цезура, що має значення тимчасової «перерви» розвитку подій у системі сюжетних ліній. Для композиції важлива структура Г. Так, у пригодницькому, детективному чи готичному романі герої часто зображені у несподіваній халепі, у безвихідному становищі, читачеві не відома їхня подальша доля, що посилює інтригу. Епічні поеми, описові та дидактичні романи реалізму характеризуються однаковими за розміром Г., переважно парною їх кількістю. Натомість у творах сентименталізму, романтизму, модернізму, авангардизму такого принципу не дотримуються.

Гла́са — заміна загальновживаного слова менш відомим архаїзмом, діалектизмом, неологізмом, жаргонізмом тощо.

Глиби́нна психоло́гія — сукупність напрямів західноєвропейської та американської психології XX ст. (фройдизм, неофройдизм, індивідуальна психологія А. Адлера, аналітична психологія, «гормічна» концепція В. МакДугга, екзистенціальний аналіз Л. Бінсвангера), представники яких вважали, що поведінка людини спричинена спонуканнями, прихованими у несвідомому. Спростовуючи інтроспекцію (самоспостереження), вони вказували на заздалегідь закладені в свідомому індивіда визначальні чинники його дій. Такі наукові спостереження цікавили модерністів та авангардистів, позначилися на творчих пошуках дадаїстів, сюрреалістів та ін.

Глибо́кий друк — спосіб одержання відбитків, за якого друкувальні частини друку розташовані нижче від поверхні форми; використовується при тиражуванні ілюстрованих журналів, альбомів, поштівок.

Гліко́нівський вірш, або **Гліконе́й** *(від імені давньогрецького поета Глікона)*, — восьмискладовий силабометричний логадичний (утворений поєднанням неоднакових за віршовими розмірами стоп) вірш: ∪∪−∪∪−∪∪. Поширений в античній версифікації. Утворювався завдяки поєднанню дактиля і трьох хореїв, зазвичай усічених. Використовувався в давньогрецькій ліриці та хорах трагедії, поєднуючись із ферекратовим віршем. Застосовував Г. в. Горацій:

О кораблю, вже знов хвиля несе тебе
В море! О, не туди — в гавань мерщій заходь,
В гавань! Глянь же на себе:
Вже без весел боки твої [...]

(переклад А. Содомори).

«Гло́бус» — ілюстрований журнал (Київ, 1923—25), який виходив двічі на місяць. Крім матеріалів позамистецького характеру, у ньому друкували поезії М. Рильського, В. Сосюри, М. Бажана, В. Поліщука, прозу О. Копиленка, Я. Качури, С. Скляренка, О. Кундзіча, статті М. Зерова та ін.

Гло́са *(грец. glōssa: мова, застаріле слово)* — тлумачення або переклад незрозумілого слова чи словосполучення, важких, архаїчних формулювань. У давніх пам'ятках писемності Г. пояснювала здебільшого позначення на маргінесах (берегах) тексту, використовувалась греками при вивченні поем Гомера. Відомі, зокрема, «Гомерівські глоси» Зенодота Ефеського. Особливого значення Г. надавали у християнську добу. Так, у Візантії її як різновид екзегетики застосовували при тлумаченні Св. Письма, а також у правничій сфері (інтерпретація кодексу імператора Юстиніана). У добу середньовіччя було створено багато пам'яток із Г. Найдавнішими вважаються написані давньофранцузькою мовою Рейхенавські глоси (VIII ст.). Г. притаманні й пам'яткам давньої української літератури. У Пересопницькому євангелії їх налічують майже 220, у Крехівському апостолі — 115, трапляються вони й у творах Іоаникія Галятовського, Климентія Зиновіїва, Михайла Андрелли, Григорія Сковороди. Поняття «Г.» у версифікації позначало вірш іспанської поезії доби середньовіччя та Відродження, що починався здебільшого чотирирядковим епіграфом (мотто) зі сформульованою темою твору, яку розкривали децими, кожна з яких завершувалася рядком епіграфа: вірш у вірші «Про красуню, безталанну в заміжжі» К. де Астельєха. Г. наявна і в другій частині (розділ 18) роману «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, в ліриці В. Ф. Еспінеля, у творах португальських поетів XVII ст. Л. Камоенса, Ф. М. Мело, Б. В. Раваско. Крім перекладів, Г. майже не використовували в інших європейських літературах, однак спорадично вона з'являлась у доробку В. Вуатюра (XVII ст.), Ф. та А.-В. Шлегелів, Л. Тіка, Л. Уланда, М. Емінеску, Ф. Прешерна (XIX ст.), В. Брюсова, Вяч. Іванова, М. Ткача (XX ст.). Г. як одиниця глосографії складається із глосеми, власне пояснюваної лексеми (запозичені слова, архаїзми, діалектизми тощо), і тлумачення, здійснюваного загальновживаною мовою. За розташуванням у книзі серед Г. виокремлюють маргінальні, контекстуальні (внутрішньорядкові після пояснюваного слова), міжрядкові (над пояснюваним словом чи під ним); за характером інтерпретації — інтервербальні (пояснення еквівалентів), енциклопедичні, етимологічні, текстологічні, порівняльно-зіставні. Крім того, залежно від розташування щодо глосеми, Г. можуть бути препозитивні та постпозитивні.

Гloса́рій *(лат. glossarium: словник, зібрання слів, що потребують пояснення)* — зібрання глос, тобто маловживаних слів, переважно з давніх пам'яток писемності. Г. упорядковується, публікується незалежно від першоджерела. Започаткувала Г. Александрійська філологічна школа (III—II ст. до н. е.)

для коментування поем Гомера. Пізніше її досвід використовувався при тлумаченні канонічних і правничих текстів, для вивчення латини на підставі матеріалу великого греко-латинського словника Кирила чи історії німецької мови на основі зібрання глос Керона та Сен-Галленського, що з'явилися у середині XIII ст., чи джерел української мови на основі записів, що містяться в азбуковниках. Нині Г. поширений під назвою словників. У ліриці Г. як жанр майже не спостерігається, проте не лишився поза увагою поетів. Відомі «Сказання про старого мореплавця» С. Т. Колріджа, пародійні коментарі В. Набокова до роману «Ада, або Пристрасть». Б. Кравців видав збірку «Глосарій» (1974), що складалася із сонетів, розташованих в абетковому порядку — від «Арго» до «Ясир». Звертаються до Г. і сучасні поети (С. Сапеляк та ін.).

Глосогра́фія *(грец. glōssa: мова і graphō: пишу)* — наука реєстрації та аналізу глос, пов'язана з лексикографією.

Глосола́лія *(грец. glōssa: мова і lalia: базікання)* — мовлення з порушенням мовних нормативів, з аграматизмом, алогізмом, евфонією, ехологією, що проявляється під час ворожінь, замовлянь, магічних ритуальних дійств. Елементи Г. спостерігаються в артикуляції дитини, яка ще не засвоїла національний словник і активізує словотворення. На цю особливість звернув увагу В. Шкловський, обґрунтовуючи право футуристів на мовні експерименти. Специфіку Г. досліджував Р. Якобсон. Проблема Г. в художньому аспекті цікавила не лише авангардистів, а й поетів з тонким естетичним чуттям, наприклад П. Тичину, який використовував її зі збереженням естетичної міри, зокрема в евфонічному вірші «La bella Fornarina»:

Гуляв над Тібром Рафаель
в вечірній час в іюні.
— Се сум, се сон, лелію льо,
льолюні я, льолюні [...].

Російські футуристи витворили свій варіант Г., названий заумом.

Глуха́ ве́рстка — спосіб розташування ілюстративного чи табличного матеріалу у виданнях великого формату на дві або три колонки, при якому кліше (таблиця) оточені текстом по периметру.

Глухи́й кут — див.: **Безви́хідь.**

Гно́ма *(лат. gnōmos: думка, судження, висновок)* — лапідарний вислів, яким завершується монолог. Поширений в античній трагедії. З VI ст. існувала і хрія, тобто фінальне повчання в анекдоті; на цих явищах наголошував у підручнику з риторики (I—II ст. н. е.) Феон Александрійський. Гермоген Тарсійський вважав Г. лише частиною хрії, вбачав у ній окрему прогімнасмату (дидактичний вислів) поряд із оповіддю, осудом, похвалою, порівнянням, байкою. Застосовували цей жанр Нагапет Кучак, А. Сілезіус, Ф. Логау, М. Лермонтов та ін. Цікава за формою також гномічна поезія (Гесіод, Солон, Ксенофонт, Архілох, Мімнерм), поширена не лише в античній, а й в індійській, перській, арабській ліриці. Нині Г. означає надто лаконічний вірш (не обов'язково у вигляді гекзаметра), власне двовірш та моновірш, який містить певну, здебільшого афористичну філософську думку:

Живу, терплю й умру,
як всі звірята (Б.-І. Антонич).

Гносеоло́гія *(грец. gnōsis, gnoseos: пізнання і logos: слово, вчення)* — теорія пізнання. У літературознавстві її завдання полягає в дослідженні здатності індивіда пізнати художню та позахудожню дійсність, виявленні джерел, форм та методів пізнання, висвітленні тих критеріїв, що вважаються дійсними, відмінними від хибних. При цьому розкриваються можливості осягнення людиною себе та довкілля. В історії аналітичної свідомості існували різні підходи до Г. За античної доби визначальною була проблема співвідношення знання та думки, істини й хибності. Починаючи від періоду Ренесансу з'ясовували насамперед зв'язки між Я та зовнішнім світом, акцентували на поєднанні внутрішнього і зовнішнього досвіду, первинних і вторинних якостей тощо, які відповідали б картезіанській моделі світобудови, панівним принципам логоцентризму. Натомість у німецькій класичній філософії пріоритету надавали активності абсолютизованого суб'єкта, здатного, як вважав Г.-В.-Ф. Гегель, до самопізнання об'єктивної ідеї. У такому випадку Е. Берклі вбачав рушійний чинник в інтенціях душі, безтілесної субстанції кожного суб'єкта зокрема, здатної творити речі, що невдовзі викликатимуть відчуття. Матеріалісти вважали, що пізнання залежить від буття, натомість агностики заперечували будь-яку можливість такого пізнання. Усі концепції пізнання впливали на рецептивну практику письменства та літературної критики.

«Гове́рла» — видавництво та книгарня в Нью-Йорку (з 1950), власність видавця та редактора М. Сидора-Чарторийського. У «Г.», крім науково-популярної літератури, друкуються художні твори, з 1955 публікується бібліографічний місячник «Біблос».

Гові́рний вірш — інтонаційний неврегульований римований вірш, який, на відміну від наспівного чи ораторського, відтворює живе мовлення, ґрунтуючись на відносній свободі та неврегульованості ритмомелодики, темпу, паузної системи інтонації мовлення. У Г. в. простежується широка варіативність поєднання довгих і коротких, повних і неповних речень, довільність лексичних сполук, фразеологічних зворотів, еліптичних форм експресивного характеру. Найчастіше вживається у прислів'ях, загадках, вертепних формулюваннях, весільних примовках тощо. Вважається основною віршовою формою досилабічного періоду. У поезії є віршем, наближеним до розмовного дискурсу з вільною тематичною композицією (байки, комедії, почасти послання). Г. в. широко застосовував Т. Шевченко (розділ «Титарівна» у поемі «Гайдамаки»). Використовується Г. в. у ліричних (вірш-діалог), ліро-драматичних та ліро-епічних творах. Його особливості аналізував М. Гаспаров («Нарис європейського вірша», 1989). «Казка про мару» Ліни Костенко є зразком Г. в., в якому, крім імітації народного віршування, наявні також анапест, дольник, інколи — ямби. Іноді тонічні фрагменти переходять у Г. в.:

Це було за царя Тимка,
Як земля була тонка —
Пальцем ткнеш
І воду п'єш.
На оболоні пасуться коні,
А в копитному сліду по рибині плаває.

До Г. в. зверталися й інші поети, зокрема Емма Андієвська, В. Грабовський та ін.

«Гóголівський нáпрям» — соціально-критичний напрям у російській літературі 40—50-х XIX ст., започаткований під впливом М. Гоголя, який з настанов аполлоніства (О. Пушкін та його сучасники) переорієнтував її на дискурс діонісійства, пов'язаний з натуральною школою.

Годоепорікóн *(грец. hodoiporikon, від hodos: дорога, шлях)* — подорожній твір в античній літературі, в якому епічні наративи поєднано з міфологічними елементами та ліричними рефлексіями з приводу мальовничих краєвидів та пережитих у дорозі подій. До жанру Г. зверталися Луцилій, Овідій, Горацій та ін.

Голіáрди *(франц. goliard: блазень)* — друга назва вагантів. Існує два припущення щодо походження поняття «Г.». За першою версією воно започатковане словом *gula (горлянка)*, від якого могло утворитися слово *guliard*, тобто *ненажера*. За другою — може походити від імені біблійного Голіафа, з яким змагався Давид; цей бій за доби середньовіччя трактувався як двобій між Ісусом Христом та сатаною, зумовивши, на думку М. Гаспарова, поширення словосполучення «голіафові діти». В Англії XIII ст. Г. стали називати віршувальника та його покровителя. Див.: **Вагáнти.**

«Головнá рýська рáда» — політична організація західноукраїнської інтелігенції (Львів, 1848—51), яка постала під час революцій у Європі та Австро-Угорщині (1848), проголосила галичан частиною українського народу («Відозва» від 10 травня 1848). Крім розв'язання політичних завдань, передбачала виконання культурно-просвітницької програми, була причетна до створення «Галицько-руської матиці», видання першої української газети «Зоря галицька», організувала з'їзд діячів української культури («Собор руських учених»), брала участь у Слов'янському з'їзді (Прага, 1848). Однак, ставши підґрунтям москвофільства, виявила свою безперспективність.

Головнúй нáголос — основний виразний інтонаційний наголос у вірші, котрий, за версифікаційними законами, поділяє свою ритмотвірну функцію з побічними акцентами цього самого слова. Так, у поезії «Арфами, арфами...» П. Тичини епітет *самодзвонними* має Г. н. на третьому складі при побічному наголосі на першому. У його ж вірші «Закучерявилися хмари...» Г. н. у слові *закучерявилися* спостерігається на четвертому складі за наявності побічних на другому та шостому, зумовлених впливом ямбічного розміру та пірихіїв. Г. н. актуалізований також при різнонаголошених римах:

Банально буденна кáзка
Означила так самá
А я хіба що казáв?
У мене слів немáє (М. Семенко).

«Гóлос» — популярна щоденна громадсько-політична літературна газета (Петербург, 1863—84) за редакцією А. Краєвського. Вона була опозиційною до таких періодичних видань, як «Гражданин», «Русский вестник», «Московские ведомости». У ній друкували цикл статей «Література і життя» О. Плещеєва (криптонім Р.), оглядові нариси літератури В. Чуйка (криптонім X. У. X.), літературний літопис І. Веденського тощо, а також твори українських письменників, зокрема М. Старицького, публіцистику В. Горленка, рецензію І. Прижова на видання «Кобзаря» (1867) Т. Шевченка та ін.

«Гóлос» — громадсько-політичний двотижневик (Львів, 1938—39) та тижневик націоналістичного спрямування (Берлін, 1940—45). Виходив за редакцією Б. Кравціва, вважався продовженням редагованого О. Бойдуником тижневика «Голос нації» (1936—38).

«Гóлос дрýку» — книгознавчий та літературно-критичний журнал (Харків, 1921; вийшов лише один номер), що містив матеріали з книгознавства, бібліографії, мистецтвознавства, методології та історії літератури, зокрема фахові рецензії М. Зерова, М. Плевако, О. Дорошевича, Г. Іванця на видання творів І. Франка, Т. Шевченка, «Антологію римської поезії» тощо. В окремому розділі була опублікована хроніка літературно-мистецького життя, бібліографічна інформація тощо.

«Гóлос життя́» — громадсько-політична та літературна газета (Мукачів, Ужгород, 1929—38), яка виходила двічі на місяць. На її сторінках друкувалися як твори українських класиків (Т. Шевченко, І. Франко, М. Коцюбинський, Б. Грінченко, В. Стефаник та ін.), так і сучасників (Мирослав Ірчан, Остап Вишня, В. Поліщук, Ю. Боршош-Кум'ятський та ін.), а також переклади із зарубіжної літератури, зокрема Й. Бехера, Я. Гашека.

«Гóлос минýвшего» — часопис «історії та історії літератури», що видавався спочатку у Москві (1913—23) за редакцією С. Мельгунова та В. Семевського, а потім — у еміграції під назвою «Голос минувшего на чужой стороне» (Париж, 1923—28) за редакцією В. М'якотіна та ін. На його сторінках, крім романістики («Легенда про Уленшпігеля» Ш. де Костера, трилогія «1794» В. Реймонта, «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького та ін.), з'являлися листи, документи, спогади, архівні свідчення про письменників, учених, культурних та політичних діячів. Водночас «Г. м.» надавав свою площу для публікації україністики, зокрема матеріалів слідства Кирило-Мефодіївського братства, дослідження про нього В. Семевського, статей про М. Драгоманова, І. Франка, М. Павлика, розвідки В. Науменка «Київська сатира 50 років тому», рецензій на студії з питань української історії, письменства, етнографії та ін.

«Гóлос нарóдний» — москвофільський літературно-політичний журнал (Коломия, 1865—68), який виходив двічі на місяць за редакцією М. Білоуса. У ньому друкувалися О. Авдиковський, О. Духнович, І. Озаркевич, Д. Вінцковський та ін.

Голосíння — фольклорний жанр, що зберігає ознаки синкретичного світосприймання; пісні, пов'язані з похоронним обрядом. Для Г. характерні прохання до покійника пробудитися, перепрошування, похвали на адресу померлого, чия душа, як вважалося, була присутня при ритуалі. Поширеним образом Г. є птахи, які знають шлях до ирію, де проживають душі предків, — Царства Небесного. Г. властивий різний ступінь гнучкої семантично-композиційної організованості, від елементарних емоційно напружених викрикувань і до віршованих текстів, ляментацій, сюжетних треносів-поем з різними стилістичними фігурами, тропікою та особливим протяжним мелосом. Зазвичай Г. виконують жінки, воно не підлягає варіюванню, хоча виконавці використовують словесні кліше, окремі спорадично римовані рядки, проголошувані під час обряду й адаптовані до конкретної ситуації, питально-вигукові конструкції, нанизування

експресивних формулювань тощо. Водночас текст Г. відкритий для нарощування обрядових формул, метафоричної заміни лексичного значення та граматичних форм, конкретизації життєвої долі, чеснот, хвороби, смерті людини, що сягає архетипних глибин світосприйняття, констатації процесу поховання. Приклад Г.:

Мій таточку, мій рідненський,
Мій таточку, мій старесенький!
Нащо ж ви нас покидаєте?
Кому ви нас уручаєте?
Чи ви дубові сухому,
Чи ви батенькові чужому?
Чи холодній стіні,
Чи чужій, мій батечку, чужині?

Сухий дуб, мій батечку, не розів'ється,
А чужий батько до нас і не обізветься.
Чужа стіна не гріє,
А чужа чужина не пожаліє.
Та лучче ж мені, таточку,
важкий камінь котить,
Ніж чужому батенькові годить.
Та я чужому батенькові зроблю ділечко,
та й переробиться,
А скажу словечко, та й переговориться,
Та моє ділечко, мій таточку, не в лад,
Та моє словечко не так.

Та відкіля ж вас, мій таточку, виглядать,
Та відкіля вас і визирать? [...]

Специфіка виконання властива Г. при похованні маленьких нехрещених дітей і дорослих, одружених і неодружених, сиріт і вдів. Поминальне Г. (сороковини, роковини, суботи тощо) здійснюється під впливом емоційно пережитих спогадів, пов'язаних з постаттю покійника. Однак воно може застосовуватися і в контексті інших обрядів, зокрема весільних (весільні пісні, що виконувалися нареченою з хором подруг, інколи — її матір'ю чи іншими родичами), що було зумовлено сценарієм ритуалу: жаль за дівоцтвом, прощання з батьківською оселею, входження у новий, «чужий» світ тощо. Відомі також рекрутські Г. (рекрутські пісні), оскільки тривалість солдатської служби в народній уяві асоціювалася з відходом до іншого світу. Ритмоструктура та образний лад Г. відтворені в думах та невольничих піснях. Поширені й необрядові Г., пов'язані із суспільними та побутовими трагедіями — війнами, репресіями, повенями, пожежами, невроджаєм тощо. Г. досліджені в розвідках Є. Барсова, В. Гнатюка, М. Грушевського, М. Азадовського, І. Свєнціцького, Н. Шауліна, М. Стельмаха, М. Грицая, В. Джаковіна, М. Алексьона, А. Неноли-Калліо та ін. Фрагменти Г. використовували у художніх творах М. Смотрицький («Тренос», «Лямент світу вбогих на жалосну смерть святобливого та на обидві чесноти багатого мужа, в Бозі велебного панотця Леонтія Карповича [...]»), К. Сакович («Вірші на жалосний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного [...]»), Г. Квітка-Основ'яненко («Маруся»), М. Гоголь («Страшна помста»), Т. Шевченко («Тризна»), Панас Мирний («Повія»), Марко Черемшина («Село вигибає»), В. Стефаник («Камінний хрест»), Ольга Кобилянська («Земля»), У. Самчук («Ost»), М. Стельмах («Хліб і сіль»), Гр. Тютюнник («Три зозулі з поклоном») та ін.

Го́лос-письмо́ *(франц. phone-gramme)* — концепція пріоритету графічно фіксованої мови над усним виголошуванням, обстоювана Ж. Деррідою («Дещо, стосовне граматології», 1967); надавала переваги граматології над фонологією, спростовуючи тезу Ф. де Соссюра щодо первинності усного мовлення, безпосередньо пов'язаного з довкіллям. Письмо, візуально оформлене у вигляді латини, кирилиці, ієрогліфів тощо, з притаманною йому умовністю має великий попит, тому що здатне долати часові бар'єри, виявляє схильність до документальності, набуває історичного досвіду. Водночас може послабити, якщо не розмежувати, зв'язок між означником та означуваним, коли звук протиставляється літері чи будь-якому іншому графічному знаку. На переконання Ж. Дерріди, фоніка стосується означуваної субстанції, голос репрезентує свідомість, тому у мовця ніби формується фантомне уявлення про природний зв'язок означуваного (акустичної форми слова) та означеного (предмета). Французький семіотик, спростовуючи відомий вислів Р. Декарта «Я мислю, отже, існую!», вказував, що при цьому мовець поділяє ілюзію про самостійність і суверенність своєї свідомості, хоча cogito (мислю) як трансцендентне означуване «зловживає» керуванням структурою, навіюючи її тексту, але саме лишається поза нею. Таку настанову мовленнєвої свідомості вчений називав феноменологічним голосом, що «трансформує тіло слова» «у духовну тілесність», «стає цією духовною плоттю...», а отже, вказує на притаманний західноєвропейській метафізиці приклад логоцентризму, коли письму відводиться роль відтворення акустики мовлення. У теорії графічно фіксованої мови Ж. Дерріди обґрунтовано розуміння авторитету письма як соціального чинника та засобу міжіндивідуального спілкування, зорієнтованого на обов'язкову нормативність з урахуванням варіювання. Не мовна подія в екзистенціальній неповторності чи в історичній конкретності тут-і-зараз, а здатність бути неодноразово повтореною у різних смислових ситуаціях виявляє, на думку вченого, сутність мови. Письмо вказує не тільки на матеріальну фіксацію лінгвістичних знаків, а й на тривалий процес їх творення, немислимого поза горизонтом письма, у перспективі якого окреслюється традиція архіписьма (переказування священних текстів минувшини), що сформувала людину культури, заперечувала наявність «безґрунтовної» культурної свідомості, схильної до спонтанних акцій, афектів. Водночас для Г.-п. характерна не завжди вдала спроба віднайти первісну традицію даного письма, адже кожен давній текст неминуче відсилає аналітичну думку до попереднього, тому актуалізується проблема конечності, а в письмі культурне доповнення стає необхідним. М. Фуко трактував міркування Ж. Дерріди як рецидиви текстуального ізоляціонізму, нехтування позатекстуальними чинниками.

Гомеотеле́утон — наближення звучання певних слів на основі повторення того самого вислову (епіфора), їх суголосся (рима).

Гомеофо́нія *(грец. homoios: подібний і phōnē: звук)* — однакове звучання у словах; вживання тотожних або подібних фонем:

Як сумно думати, що той полон солодкий
Душ наших був летючий і короткий (М. Орест).

Гомери́ди *(грец. homēridai)* — корпорації еллінських епічних поетів-аедів або рапсодів, які вважали себе спадкоємцями Гомера. Г. називали також кожного виконавця та інтерпретатора «Іліади» й «Одіссеї». Таким себе вважав і Й.-В. Гете, працюючи над епічними поемами «Герман і Доротея» та «Ахілеїда». Як Г. можна кваліфікувати і перекладачів творів Гомера, зокрема Бориса Тена («Одіссея», 1963; «Іліада», 1978).

Гомери́чний сміх — голосний, нестримний регіт богів, описаний Гомером в «Іліаді» (пісня перша, 599: коли Гефест *«Став із кратери в їх чаші солодкий нектар наливати. / Сміхом лунким почали всеблаженні боги реготати, / Дивлячись, як по покоях Гефест метушився кульгавий»*) та «Одіссеї» (пісня восьма, 326: *«Сміхом лунким почали всеблаженні боги реготати, / Глянувши, що змайструвать умудрився Гефест хитроумний»*) в перекладі з давньогрецької Бориса Тена.

Гоме́рівське пита́ння — сукупність історико-філологічних проблем, що стосуються ідентичності постаті Гомера як автора «Іліади» та «Одіссеї». Вже в античну добу виник сумнів щодо історичного існування поета, а також щодо авторства приписуваної йому комічної поеми «Маргіт» та епічної поеми «Кіпрії». З'явилися так звані скептики-«хоризонти» («розгалужувальники»), які, вказуючи на стилістичні відмінності у текстах, обмежували творчість Гомера лише «Іліадою», що спонукало афінського тирана Пісістрата (VI ст. до н. е.) упорядкувати, записати спадщину поета для використання її під час ритуальних дійств на честь Афродіти. Очевидно, тоді склалася версія про granted дописемний період, коли епос поширювався у формі усної словесності, зазнавав деформацій, передаючись із уст в уста. Сумнів щодо того, чи був Гомер автором «Іліади» та «Одіссеї», проголошений давньогрецьким софістом Зоїлом, спростували філологи Александрійської школи після ретельного текстологічного їх вивчення. Вони, зокрема Арістарх, також доводили безпідставність версій «хоризонтів» Ксенофана і Геллоніка, які вважали, що поеми належать двом різним невідомим поетам, але не Гомеру. Посилення інтересу до Г. п. спостерігалося у XVII ст., коли французький абат Ф. Е. д'Обіньяк, використовуючи зауваження класицистів про відсутність головного персонажа в «Іліаді», доводив, що вона складається з окремих, композиційно не поєднаних пісень. Німецький дослідник Ф.-А. Вольф («Передмова до Гомера», 1795) висловив сумнів щодо авторства Гомера, яке, мовляв, належало аедам різних поколінь. Натомість Й.-Г. Гердер сприймав давньогрецького поета як іманентно народного. Несумісні погляди науковців викликали дискусію між Ф.-А. Вольфом, тобто «аналітиками» («вольфіанцями») та «унітаріями», що засвідчила наявність рецептивної опозиції — прихильників провокативного літературознавства. «Аналітики», визнаючи існування Гомера, вважали, що його поеми є окремими незалежними одне від одного малими творами (К. Лахман, А. Кірхгоф), які були «скомпільовані». Це припущення дещо уточнила теорія «розширення», за якою первинні тексти «праІліади» й «праОдіссеї» були доповнені новими епізодами; вважалося, що фрагмент «гнів Ахілла» (за гіпотезою, «первісне ядро» твору) був основою цілісної «Іліади». Такі судження провокативного літературознавства дали підставу для поширення переконань, ніби ніколи не існувало не лише Гомера, а й Трої та Троянської війни, бо жоден із наведених у творах фактів не підлягав верифікації. «Унітарії» (Г.-В.-Ф. Гегель, В. Бєлінський, Ф. Соколов) наполягали на визнанні авторства Гомера, на прийнятті обох поем як цілісних самодостатніх творів із притаманною їм внутрішньою єдністю, в яких наявні чужорідні вставки. Їх позицію підтвердив комп'ютерний аналіз текстів, здійснений в середині XX ст. Дискусія довкола Г. п. послабилася у зв'язку з розкопками, під час яких Г. Шліман (1822—90) знайшов не лише легендарну Трою на пагорбі Гіссарлик (біля Дарданелл), а й «могилу Агамемнона», в якій містився «келих Нестора» та інші речі, описані Гомером, а також після відкриття доти не відомої історикам крито-мікенської культури (XVI—XIII ст. до н. е.): на свідченнях про неї ґрунтувався епос Гомера.

Гоме́рівський епі́тет *(грец. epitheton: означення, прізвисько)* — поетичне означення, притаманне епосу Гомера («Іліада», «Одіссея»), виражене складними словами, що характеризують персонажа чи явище: *прудконогий, богоподібний, богорівний* Ахілл; *хитромудрий, велемудрий, багатостраждальний* Одіссей; *шоломосяйний* Гектор; *волоока, білораменна* Гера; *міднохітонні* ахейці; *багатошумне, виноподібне* море тощо. Г. е. є також постійні, простіші за будовою означення: *прекрасне ткання* Пенелопи, *премогутній* Зевс тощо.

Гомiле́тика *(грец. homileō: спілкуюся з людьми)* — мистецтво інтерпретації сакральних текстів, виголошення зразків ораторсько-повчальної прози, започатковане з появою християнства, яке спиралося на традиції античної риторики, критично переглянутої з позицій християнської аксіології; розділ теології. До III ст. Г. займалися пастирі без освіти, яких згодом замінили священики. Так, Августин Аврелій («Християнська доктрина») вважав, що досвід давньогрецького чи римського красномовства корисний, але не обов'язковий, тому що важливіше знання Св. Письма та розуміння закладеної у ньому мудрості. Він наполягав на дотриманні у красномовстві трьох розроблених античними риторами стилів і водночас сподівався на допомогу благодаті Божої, адже проповіднику, на відміну від апостолів, не дано промовляти від імені Св. Духа. Особливий внесок у Г. зробили отці церкви, які дотримувалися апостольської традиції інтерпретації Св. Письма, брали до уваги їхнє застереження щодо небезпеки лжепроповідей. Апостольська Г. втілювала божественне слово мудрості і розуму, надихалася Св. Духом. Її зразком були міркування євангеліста Іоанна про сутність проповіді (1:17; 8:32; 14:6; 17:3), її творчі можливості (14:26), про що йшлося також в євангеліста Матвія (10:12-20), тощо. Не відкидалося обстоюване Орігеном (I—II ст. н. е.), одним із перших коментаторів Біблії, положення про суб'єктивність казань та формування необхідної для них освіченості. Проблема Г. розкривалася і у вченні про казуїстику Григорія Двоєслова, на підставі якої слід було враховувати інтелектуальний рівень аудиторії, яка очікувала від проповідника апостольської святості та вченості. Відтоді об'єктом вивчення Г. стало осмислення методів впливу на слухача, укладання типології та історії казань, передусім визнаних зразковими, формулювання щоденних проповідей,

відображених в ораторсько-повчальних творах Алана Лільського, Бертольда Костанцького, Бонавентури, Бернара Клервоського та ін. У Візантії Г. успадкувала не лише античну риторику та специфіку філософської прози Платона та Арістотеля, а й стильові особливості азіанізму і «слова правди» давньоєврейських пророків, що сприяли пошуку істини. Було започатковано три типи Г.: екзегетика (трактування містичного змісту Св. Письма), настанова, розрахована на сприймання простолюдом, богослів'я — на спростування єресі. Коли імператор Юліан Відступник заборонив використовувати античні джерела, проти його розпорядження виступили Атанасій Александрійський та отці церкви, які усвідомлювали себе спадкоємцями великої, хоч і язичницької, культури, яка, на їхнє переконання, сприяла глибшому розумінню християнського віровчення. Зразки тогочасної Г. наявні у творах відомих патристів, зокрема у Шестодневі, п'ятнадцяти «Бесідах» на Псалтир, сорока п'яти Словах (п'ять з яких були спрямовані проти Юліана Відступника) Василія Великого; в алегоричній екзегетиці Григорія Нісського; в екзегетичних імпровізаціях константинопольського архієпископа Іоанна Золотоустого, які були присвячені полеміці з юдейською релігією, єрессю та ін. Однак антична традиція, яку ототожнювали з театральним жестом, зазнала у XII—XIII ст. різкої критики (Михайло Хоніят). Останній етап розвитку візантійського проповідництва був пов'язаний з ісихазмом (східнохристиянським естетико-аскетичним вченням). Драматичність розвитку східнохристиянської, власне православної Г., позначилася і на києворуській ораторсько-повчальній прозі, зокрема на творах літописців, митрополита Іларіона, Клима Смолятича, Кирила Турівського, Володимира Мономаха, Серапіона Владимирського, була відображена у полемічній літературі, казаннях Лазаря Барановича, Стефана Яворського, Іоаникія Галятовського, Дмитра Туптала Ростовського. Особливо популярними були «Наука, або Наука сложенья казаня» Іоаникія Галятовського, «Риторика», «Настанови проповіднику» Феофана Прокоповича, «Правила вищого красномовства» М. Сперанського. В архівах Києво-Могилянської академії збереглося 127 рукописних та 183 друковані посібники риторичногомілетичного характеру, здебільшого написаних латиною, авторами яких були С. Озерський, Й. Кроновський, П. Калачинський та ін. Митрополит Іларіон (І. Огієнко) зазначав, що в Україні здавен формувалася Церква з виразними національними атрибутами, що вона «кохалася в церковній проповіді, і то в живій народній, чого зовсім не знала, наприклад, Церква Московська», мала окрему посаду казнодія, тобто проповідника. Г. вимагала ґрунтовної фахової підготовки, тому звичайним мирянам не дозволялося тлумачити сакральні тексти, на чому наголошував перекладач Біблії латиною (Вульгата, V ст.) Св. Ієронім, прагнучи усунути небезпеку неадекватного їх розуміння, а отже, і дискредитації. Г. як розділ теології поступово занепадала, починаючи з доби пізнього середньовіччя, коли Фома Аквінський оголосив про рівноправність віри та науки; за доби Ренесансу й постренесансу з притаманною їм секуляризацією поволі витіснялася сентенціями та філософськими роздумами, наприклад, над змістом літер імені Марія. Ідеологічну кризу подолали шляхом запровадження реформацією права кожного мирянина на тлумачення Св. Письма; у протестантизмі утверджується думка про «життя в Писанні», долається схильність до абстрактних розмірковувань. Натомість прихильники традиційної Г. (Б. Грасіан, Петро Скарга та ін.) намагалися боронити її засади, що поволі набували формального вигляду, засвідченого трактатом (1806) Атанасія Братковського. Проте Г. властивий невичерпний творчий потенціал, науково-теологічна переконливість, притаманна працям Л. Мозгейма, Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера, який, використовуючи засади герменевтики, доводив єдність суті проповіді із суттю протестантської віри, наполягав, аби слово, спираючись на живомовну стихію, зосереджувалося в людських почуттях та переживаннях, пропонував дотримуватися мистецтва розуміння та тлумачення Св. Письма. Г. розвивалася у працях Івана Кронштадтського, кардиналів С. Вишинського, К. Войтили (Папа Римський Іоанн-Павло II), Йосипа (Сліпого), пастирських посланнях римських первосвящеників другої половини XX ст., а також у доробку митрополитів Іларіона (І. Огієнко), Мстислава (Скрипник), Андрея Шептицького, митрополита Київського патріархату і всієї Русі-України Філарета та ін.

Гомілiáрій *(лат. homilarium)* — збірник кращих проповідей (гомілій) отців церкви: Іоанна Золотоустого, Амвросія, Григорія Двоєслова та ін. Часто використовувався під час літургії. Відомі середньовічні Г. доби Карла Великого, що належали перу диякона Павла Варнефріда, ліонського диякона Флора, Рабана Мавра.

Гомíлія *(грец. homilia: розмова)* — різновид «храмової проповіді», започаткований апостолами; коментування перед мирянами вибраних фрагментів Св. Письма задля унаочнення морально-етичних сентенцій, на підставі яких упорядковувалися дидактично-релігійні збірники. Г. спочатку називали храмову проповідь пресвітерів, які буквально тлумачили текст Св. Письма. Запровадження єдиного літургійного канону потребувало коментарів під час церковної відправи, коли виконувалися обряди, пов'язані з таїнством причастя. За об'єкт інтерпретації обиралися перікопи (окремі важкі для розуміння уривки сакрального тексту), призначені для виголошування фрагментів Нового Завіту. Таким чином наслідували проповідницьку практику Ісуса Христа, застосовану ним, зокрема, у синагозі Назарета (Євангеліє від Луки: 4). Найпершою Г. вважаються послання (прибл. 97 н. е.) єпископа римського Климента, учня апостола Павла до коринфян, які з іншими ранньохристиянськими творами були поєднані з апостольськими посланнями та «Дидахе». Невдовзі з'явився термін «гомілет», що називав майстра гомілетики. Такими були у східній церкві Василій Великий, Іоанн Золотоустий (автор до 800 Г.), у західній — Іларій Пуатьєрський, Августин Блаженний, Св. Георгій Великий, їхню традицію продовжили Бонавентура, Микола де Ліра та ін. За доби середньовіччя Г. називалася «постілою», тобто застосованою після Св. Письма.

Гомíлія поетúчна *(грец. homilia: розмова, від poiesis: творчість)* — жанр візантійської літератури, започаткований у IV ст.; суттю Г. п. є ліричні рефлексії, пов'язані із спогляданням ікони Матері Божої, твори мають діалогічну форму. Г. п. набули великої популярності, використовувалися в теологічних студіях, вплинули на літургію та релігійну драму.

«Го́мін» — літературна антологія (Варшава, 1964), видана Українським суспільно-культурним товариством. До неї увійшли твори українських письменників, які проживали на території Польщі (Є. Самохваленка, Я. Гудемчука, Є. Беднарчука, А. Середницького та ін.), переклади О. Лапського поезій Ю. Словацького, Ю. Тувіма, Я. Івашкевича, Є. Гарасимовича тощо.

«Гонг комунку́льту» — журнал (К., 1925; з'явився всього один номер) літературної організації «Асоціація Комункульту», в якому відтворено панфутуристичну концепцію метамистецтва. Обов'язки головного редактора виконував М. Семенко. До авторського колективу входили Г. Шкурупій, М. Бажан, О. Десняк, О. Слісаренко, А. Чужий, Я. Савченко та ін.

Гонгори́зм *(ісп. Gongorismo, від прізвища іспанського поета Луїса де Гонгора-і-Арготе)* — стильовий напрям в іспанській поезії XVI—XVII ст. у межах культизму як однієї з «темних» стильових течій бароко. Г. характеризується вишуканістю поетичного мовлення, використанням синкретизованої метафори, що подеколи переростає у симфору, зумовлену не винайденням образу, а зміщенням реального плану в ірреальний, несподіваними перифразами, дотепністю, абсолютизацією «аристократизму духу», переживанням містичного настрою. Його основоположник, іспанський поет Луїс де Гонгора-і-Арготе (1561—1627), переосмислюючи традицію вчених поетів, зокрема Ф. Петрарки, виявляв яскраві інтровертивні орієнтації у пошуках світу чистої краси, постійної гри світла і тьми, високого і низького, прекрасного і потворного, таким чином відображаючи суперечливе, драматичне людське єство із розірваним світобаченням, показаним крізь призму гротеску. Для його лірики притаманне передчуття неминучої катастрофи, породжуваної цивілізацією: у ній актуалізовані мотиви плинної води («Поема самотностей», 1613), скам'яніння живих істот, передане зіставленням жіночої краси та архітектури («Чистійший честі світлий бастіон... »), метаморфози, часто античні міфи із розщепленим змістом. Особливо характерним для його ідіостилю є використання симфори, що проявилося, починаючи з «Оди на взяття Лараче» (1610), було розвинуте у поемі «Поліфем та Галатея» (1613) і в першій частині «Поеми самотностей», у яких, крім перенасичення тропами, були реалізовані інтертекстуальність (ремінісценції грецьких, латинських, італійських текстів), незвичний синтаксис, гіпербола, художній аграматизм, словесна гра, які засвідчували багатство артистичної уяви автора. Такі новації спровокували дискусію прихильників культуранізму та концептизму (Хуан Мартінес де Хуарегі, Ф. Лопе де Вега Карпьо, Франциско де Кеведо-і-Вільєгас), які «звинувачували» поета у «затемненні» стилю, не віднайшовши адекватного ключа прочитання його лірики. Вони наполягали передусім на етичному дискурсі, нехтуючи формою, яку вважали «солодкою пігулкою» гіркої правди. Луїс де Гонгора-і-Арготе обстоював потребу адекватного декодування поезії, вказував на специфіку її прочитання, посилаючись на непростий «склад Овідія», аби «невпевнений розум» міг за позірною видимістю осягнути приховану сутність. Водночас поет поєднував елітарний петраркізм із тонким чуттям фольклорної стихії та досвіду андалузької поезії IX—XII ст. Г., підтриманий лише графом Х. Вільямедьяном, П. Сото де Рохасом, був відкинутий тенденціями Просвітництва та реалізму, які тяжіли до естетичних настанов, базованих на світоглядній практиці позитивізму, але, відновлений модерністами, зокрема Р. Даріо, стимулював лірику Ф. Гарсіа Лорки, Р. Альберті, М. Ернандеса та ін.

Гонку́рівська пре́мія — премія, що видавалася з 1896 у Французькій академії за спеціальним заповітом та на кошти французького письменника Е. Гонкура. Її з 1903 щорічно присуджує романістам комісія з десяти авторитетних письменників та культурних діячів. Лауреатом цієї премії був І. Багряний за роман «Сад Гетсиманський».

Гонора́р *(лат. honorarium: винагорода за послуги)* — див.: **Винагоро́да.**

Горацiанізм — визначальна ознака європейської літератури XVI—XVIII ст., яка наслідувала поетичну спадщину римського поета Квінта Горація Флакка (65—8 до н. е.), зокрема його «Пісні», «Листи», «Сатири». Г. характеризували стримана рефлексія, тяжіння до стабільних стосунків з довкіллям, переосмислення міфічних фабул та буколічних мотивів, досконалість віршової форми, поєднаної з простотою смисловислову. Особливо Г. був поширений у середовищі «Плеяди», у творчості класицистів, у добу Просвітництва загалом.

«Горизо́нт» — двомовний, заснований у 1966 літературно-художній та громадсько-політичний збірник одеських письменників. Обов'язки першого редактора виконував І. Рядченко. Активну участь у виданні брали І. Дузь, В. Гетьман, С. Стриженюк, А. Зорич, Г. Зленко. На сторінках збірника друкували твори І. Гайдаєнка, І. Григурка, А. Колісниченка, Б. Сушинського, В. Мороза, А. Глущака, В. Івановича, В. Лясковського, В. Фащенка, А. Недзвідського, Є. Прісовського, М. Стрельбицького та ін. Читач міг ознайомитися також із літературною спадщиною М. Рильського, Ю. Смолича, С. Олійника.

Горизо́нт очі́кування — мистецтво рецепції художнього тексту, яке залежить від рівня компетенції критика (читача), його обізнаності з історичним, соціальним, культурним, історико-літературним, біографічним контекстом твору, від виробленого естетичного смаку та конгеніальності; термін герменевтики, пов'язаний із соціологічною концепцією К. Маннгейма, запроваджений до наукового, а отже, й до літературознавчого обігу Г.-Р. Яуссом. Будучи рухливим, залежним від мінливих інтенцій свідомості нетематичним тлом, Г. о. завжди виражає актуальну даність твору чи будь-якого художнього феномену, що немовби перебуває у внутрішньому потоці, на перетині минулого і майбутнього і водночас зберігає свої відносно сталі ознаки на зовнішньому рівні. Найчастіше реципієнт сприймає лише один аспект об'єкта пізнання, накладаючи на нього власні чи панівні теоретичні узагальнення, не завжди враховуючи його специфіку, що може призвести до невідповідності відображуваного й відображення. Оптимальним для розуміння та інтерпретації є дотримання вимог герменевтичного кола, що досягається збігом Г. о. із сутністю об'єкта пізнання.

Горизонта́льна *(лат. horizon, horizontis: горизонт, небосхил, від грец. horizon)* **ве́рстка** — система розташування великого за обсягом матеріалу у кількох колонках; сторінка Г. в. має вигляд змонтова-

них один на одному підвалів, що можуть займати до п'яти, шести колонок, навіть заповнювати весь формат газети. Часто такий прийом використовують у виданні словників, зрідка — художньої та наукової літератури. Г. в. використано в «Українській літературній енциклопедії», що почала виходити з 1988.

Горизонтáльна організáція твóру — зв'язки рівноцінних сегментів художнього твору (розділів, фабул, сюжетів, версів тощо) чи сукупності творів, що утворюють їх внутрішню структуру, доповнюючи вертикальну організацію твору.

«Гóрно» — літературне угруповання «пролетарських» письменників Західної України (В. Бобинський, С. Тудор, А. Волощак, Ніна Матулівна, П. Козланюк, Я. Галан, Мирослава Сопілка, Я. Кондра, О. Гаврилюк та ін.), утворене у Львові (1929). Представники «Г.» були членами КПЗУ, Міжнародного об'єднання революційних письменників, підтримували радянські декларації. Їхні твори друкували у журналі «Вікна». Об'єднання припинило діяльність у 1933 через репресії в тогочасній Польщі. Дехто з них (В. Бобринський та ін.) був знищений радянською владою.

Городúське євáнгеліє — див.: **Бучáцьке євáнгеліє.**

Готúчний ромáн *(англ. Gothic novel, франц. gothique, від лат. gothicus: готський, пов'язаний з готами)*, або **Ромáн жáхів, «Чóрний ромáн»,** — різновид роману, поширений у західноєвропейській та американській літературах другої половини XVIII ст. — початку XIX ст. Характерними елементами його сюжету були похмурі, містичні, демонічні сцени, які відбувалися зазвичай у занедбаних готичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо. Найпопулярнішою фабулою було відновлення чесного імені незаконно упослідженого персонажа, яку доповнювали еротичні мотиви та спокуси дияволом; сюжету властиві гострі колізії, тривожне навіювання, поєднане з натяком, інтригою, погонею, діями, що розгортаються часто місячної ночі, іноді під час грози, викликаючи страх, душевне напруження. Інколи Г. р. має ознаки меланхолії. У творах інколи йдеться про несподівані відкриття, викрадення, перевдягання і впізнавання, розгортаються картини ініціації та інцесту, нагнітання жаху. Г. р. був одним із проявів передромантизму, спростовував тогочасну інерцію Просвітництва. Водночас надмір ірраціональності у таких творах не суперечив законам логіки, оскільки надприродні явища, явлені у сновидіннях, засвідчені інтуїцією, відіграють, на думку прихильників Г. р., таку саму світотвірну роль, як і власне природні. У цих творах найповніше втілювався мотив сатанізму, фаустіанства, небезпечно таємничого, що відповідало тогочасним дослідженням Ф. А. Месмера та Е. Сведенборга. Перші зразки Г. р. належать перу англійських письменників, які, використовуючи традиції якобітської трагедії початку XVII ст. (п'єси Дж. Форда, Дж. Устебера та ін.) і кладовищенської поезії, виразили у творах національний менталітет, схильний до поєднання раціоналізму й ексцентричності, переосмислення естетики бароко, реалізованої, зокрема, метафізичною поезією. Після Т. Дж. Смолетта («Пригоди графа Фердінанда Фатома», 1753) та Г. Волпола («Замок Отранто», 1764) найповніше поетику цього жанру розкрили К. Рів («Старий англійський барон», 1777), В. Бекфорд («Ватек», 1786), Анна Раткліф («Удольфські таємниці», 1794; «Італієць», 1797), Г. М. Льюїс («Чернець», 1796), Мері Шеллі («Франкенштейн», 1818), Т. Лав Пікок («Абатство жахів», 1818), Ч. Р. Метьюрін («Мельмот-мандрівник», 1820), Дж. Ш. Ле Фаню («Дім при кладовищі», 1863) та ін. Г. р. вплинув на творчість В. Скотта і Дж. Г. Байрона, французьке письменство (Ж. Казот, «Закоханий диявол»; дебютна проза О. де Бальзака та ін.), позначився на творчості польського письменника Я. Потоцького («Рукопис, знайдений у Сарагосі», 1804), німецького прозаїка Е.-Т.-А. Гофмана («Еліксир диявола»), стимулював творчі пошуки А. Віньї, Ч. Б. Брауна, Е. А. По, Т. Готьє, Ф. Достоєвського, Л. Андреєва, М. Булгакова, Ф. Кафки, У. Еко, сприяв формуванню науково-фантастичного (Дж. Баллард), детективного (А. Конан-Дойль), пригодницького (Дж. Р. Кіплінг) романів, творів «чорного гумору» (Л. П. Хартлі, Дж. П. Кольєр), фантастичних триллерів (Г. Волпол, «Портрет рудого чоловіка»), фентезі, кінофільмів на зразок стрічок А. Хічкока. Під час становлення жанр зумовив появу пародій: роман «Нортенгернське абатство» (1798) Джейн Остін, «Найтмерське абатство» (1818) Т. Лав Пікока. Для 80—90-х XIX ст. характерне оновлення Г. р. передусім в англійському письменстві, коли з'явилися твори Р. Л. Стівенсона («Дивна історія доктора Джекіля та містера Хайда», 1886), Б. Стокера («Дракула», 1897) тощо, у яких страх перед потойбіччям набув екзистенційного характеру, замінившись страхом перед глибинами несвідомого, перед непередбаченими проявами амбівалентної душі, змаганням у ній Бога та диявола, перед агресивним суспільством, перед майбутнім. Така література завжди була популярною, що засвідчили видання Е. Блеквуда, А. Мейчена, М. Спарка, поширення психологічної готики з продуманим сюжетом, спрямованої на витворення ефекту напруженого очікування (suspense) на межі дійсності й видимості. У XX ст. відбулося становлення неоготики, характерної для фантастичної трилогії М. Піка («Тит Гровн», 1946; «Горменгаст», 1950; «Тит один», 1956), який в образі Горменгаста змалював безмежжя внутрішнього світу людини з його жахами й віртуальними вимірами, яких вона не здатна позбутися. Цю тенденцію розвинули А. Картер, Е. Теннант, М. Еміс, І. Мак'юен та ін., зосередившись на зображенні деградації, розпаду свідомості, сексуальних збочень, неоапокаліптичних настроїв, що посилювали відчуття трагізму, притаманного fin de siécle (кінець світу). Впливи Г. р. наявні і в українській літературі: анонімний твір кінця XVIII ст. «Марко проклятий», «Вій» М. Гоголя, «Мертвецький великдень» Г. Квітки-Основ'яненка, «Проклятий Марко» О. Стороженка, «Вогняний змій» П. Куліша, «Терен на нозі» І. Франка, «Старий двір» Б. Лепкого, «Рожа» Наталі Кобринської, «В старих палатах» Надії Кибальчич, «Фантазія» Г. Хоткевича, «Хованець» Вал. Шевчука, «Московіада» Ю. Андруховича, «Ласкаво просимо в Щуроград» Ю. Винничука, «Мертва кров» Михайлини Омели (псевдонім Світлани Короненко).

Готúчний шрифт *(франц. gothique, від лат. gothicus: готський, пов'язаний з готами)* — німецький прямий кутастий шрифт, запроваджений у XII ст. Відрізняється від латинського круглого шрифту. На початку XX ст. був замінений простішою і зручнішою латинською антиквою.

Го́тська спілка *(швед. «Götiska förbundet»)* — літературне товариство шведських романтиків, засноване у Стокгольмі (1811), метою якого було осягнути етноментальну минувшину, поновити національну самосвідомість, підірвану внаслідок поразки у шведсько-російській війні 1808—09, ідеалізувати природну людину. До угруповання належали як письменники, так й історики (Г. Гейєр, П. Лінг, К. А. Нікандер, А. А. Афцеліус, згодом до них приєднався Е. Тегнер, автор поеми «Швеція», «Саги про Фрітьофа»), які друкували на сторінках власного часопису «Ідуна» (1811—24) свої твори та наукові студії, присвячені аналізу саг, переклади з «Едди». Їх діяльність сприяла формуванню національного письменства в дусі романтичної поезії німецьких «фосфористів», підґрунтям якого була уснопоетична творчість (наприклад, А. А. Афцеліус зібрав та видав «Давні шведські народні пісні», 1814—16), набутки Просвітництва. Угруповання полемізувало щодо шляхів розвитку вітчизняної літератури із представниками «Спілки Аврори», очолюваної П. Аттербумом.

Гра — аспект людської діяльності на межі уявного та реального, умовного й безумовного складників життя. Г. є важливою проблемою культури, стосується всіх її проявів, охоплює політику, бізнес, спорт, мистецтво, побут, віровчення, ритуал тощо, ґрунтується на звільненні від безбарвної буденщини в особливу екзистенцію свободи. У Г. виокремлюють такі різновиди: імітаційна, міметична (релігійний ритуал, театр), азартна (спорт, лотерея, карти), продуктивна, що найповніше проявляється на теренах літератури (мистецтва). Її цінність визначають не за наслідками діяльності людини, а за амбівалентним ігровим процесом, оскільки він поєднує вільне, емоційне, іноді екстатичне переживання з чітко визначеними правилами, порушення яких неприпустиме навіть для сміхової культури. Водночас правила витворюють специфічний ігровий простір зі своєю дійсністю, що або доповнює довколишню, або протистоїть їй, утворюючи інші світи, зокрема художній. Вважається, що людська культура постала і розвивається передусім у Г., виявляється в різних її формах, не обмежуючись віковими (дитячими) іграми чи спортивними змаганнями. Водночас поняття «Г.» застосовується не лише у психології, психоаналізі (З. Фройд, Е. Фромм, Л. Виготський, Е. Берн) чи соціології, оскільки має універсальну семантику. На думку академіка О. Веселовського, Г. закладена в основах світоуявлення, пов'язана з магічною та культовою діяльністю, окреслюючи коло втаємничених. Свідченнями Г. були незліченні жертви богам, календарні та ініціальні обряди, участь в Олімпійських іграх, змагання поетів-імпровізаторів тощо. Платон у творі «Закони» визначив людину як іграшку Бога, яка «живе граючи», назвав Г. всі мистецтва, що викликають естетичне задоволення. Арістотель вбачав у ній дидактичну функцію. Тлумачення та розуміння Г. різними дослідниками не завжди збігаються. Так, І. Кант розглядав її на теренах мистецтва насамперед як процес, а не результат, визнавав за нею відсутність як об'єктивних, так і суб'єктивних випадкових ознак, внутрішнього чи зовнішнього примусу. Г. Спенсер вказував на неутилітарність Г. Для Ф. Шиллера вона поставала естетичною категорією, живим втіленням прекрасного, земним вираженням божественної сутності, порятунком від «серйозності» та «бездіяльності». Поза нею неможливі будь-яке мистецтво і повноцінна людина, яка тільки тоді самореалізується, коли грає, схильна до інновацій, нетривіальних дій. Такі продуктивні міркування поглибив і розвинув нідерландський вчений Й. Гейзінга (1872—1945) у праці «Homo Ludens» («Людина-гравець», 1938). Називаючи характерними ознаками Г. модельованість, упорядкованість, ізольованість, самодостатність, таємничість, винятковість, наявність динамічної дії у певних обмежених рамках часу і місця за видимого порядку і добровільно прийнятих правил, які можуть варіюватися, відбуваючись поза сферою необхідності або матеріальної користі, він вважав її притаманною всім архетипним різновидам людської діяльності, розглядав культуру, що виникає і розгортається у Г. та як Г. На думку вченого, дух, творячи мову, «перестрибує з рівня матеріального на рівень думки», кожна метафора відображає «гру словами», кожен міф є перетворенням світу, звідки постають «ремесло й мистецтво, поезія, вченість і наука», закорінені у гру, що характеризується відчуттям свободи, виходом за межі буденного. Він також наголошував: «У грі самій, хоч вона і є витвором діяльності духу, не зосереджено жодної моральної функції — ні чеснот, ні гріха». Передусім вона мусить бути вільною, небуденною, ізольованою у часі і просторі, повторюваною, залежною від нагоди, творити і містити в собі порядок, правила для втаємничених, відбуватись не «насправді». Її функція полягає у боротьбі за щось або демонструванні чогось, насичується енергією змагання. Сама дія, супроводжуючись почуттям піднесеності, азарту, емоційної напруги, ризику, зумовлює радість, катарсис, тому трактується як форма існування людської свободи (Ж. П. Сартр), як вища пристрасть, притаманна духовній еліті (Х. Ортега-і-Гассет). Тому порівнюють поезію з Г., адже, за П. Валері, у поезії «граються словами й мовою». Й. Гейзінга вважав, що «ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою чи асонансом, зумисне приховування сенсу, штучна й артистична побудова фрази — усе це може бути виявами ігрового духу». Проте він вбачав у поезії глибшу спорідненість з Г. Вона, на його думку, виявляється в структурі самої творчої уяви, звороті поетичної фрази, розвитку мотиву, у вираженні настрою, в яких спрацьовує ігровий момент. Тут панують розкуте фантазійне мислення, вишукана гра слів, застосовуються ігрові форми на зразок буриме, шаради, травестій, буфонад, пародіювань, гри шрифтів, поширеної насамперед у зоровій поезії, ремінісценцій, центонів тощо. «Інобуттєва» специфіка Г. властива багатьом формам культури, позначається на ритуалах, карнавалах, для яких характерне маніпулювання сенсами, замінювання значень протилежними, про що писав М. Бахтін. Виявлення спорідненості художньої літератури з ігровою діяльністю людини увиразнює проблему специфіки літератури, протистоїть спрощеному гносеологізму в літературознавстві, дає змогу розкрити іманентні засади художнього твору, що концентрує, за спостереженням Г.-Г. Гадамера, мету у собі, дійсність, яка перевершує індивіда, формує іншу реальність. Деякі автори зумисне загострюють ігрову ситуацію, використовуючи прийом інтриги та загадки («Волхв» Дж. Фаулза), сюжетного колажу («Історія світу у 10 1/2 розділах»

Дж. Барнса, «Якщо одного разу взимку опоночі подорожній» І. Кальвіно та ін.). Зацікавлення Г. не згасає на теренах драматургії, надто у драмі абсурду. Завдяки її здатності забезпечити свободу творчості, що надає перевагу вільному її вияву з урахуванням нормативних вимог, розкриваються перспективи реалізації істотних можливостей мистецтва. Г., попри універсальність, може втрачати своє значення за умови її ототожнення з життям, що трапляється з фантомними моделями золотого віку, якими маніпулювали не лише тоталітарні режими на зразок більшовизму чи фашизму; їх використовували й авангардисти, передусім футуристи та дадаїсти. Г. для Г. притаманна постмодернізму, з актуалізацією потреби гри структури, ігор істини. Єльські постструктуралісти оперують Г. з референтними світами, розробленими у тексті подіями, вдаються до віртуальної Г. з реципієнтом. В інтерпретації Ж. Дерріди вона набуває або нонфінального вигляду, або розрізнення, зв'язку та перевертання протиставлень у письмі. Він розглядає ніцшеанську метафору смерті Бога як Г. зорових, слухових, дотикових відмінностей, які під час взаємодії породжують значення. Здатність сприймати цю метафору вважається умовою Г., власної незалежної діяльності, задоволення свободою від бінарних опозицій. Важливою з огляду на це є інтертекстуальність, власне міжтекстовий діалог, що має свої різновиди, яких, як вважає Ж. Женетт, налічують п'ять (див.: **Інтертекстуа́льність**).

Гра слів — використання звукової, граматичної форми мовних одиниць для створення несподіваних фонетичних та семантико-стилістичних ефектів, що базується на обігруванні суголосся слів при відмінностях у їх значеннях. Г. с. є тавтологія (*тьма тьменна*), евфемізм чи посилання на нього (П. Воронько: *«Я той, що греблі рвав. / Я не сидів у скелі, / Коли дуби валились вікові»*), омонім (Т. Шевченко: *«Діти, діти, де мені вас діти?!»*), паронім (В. Блакитний: *«Треба гартуватися і гуртуватися»*); з її допомогою досягають комічного чи сатиричного зображення (*свинарія* замість *семінарія* у повісті «Люборацькі» А. Свидницького, *чухраїнці* з одноіменної гуморески Остапа Вишні). Г. с., побудована на парадигматичному принципі, входить до системи тропів, а на синтагматичному принципі — до системи фігур мови, тому поза нею не існує художнє мовлення, що завдяки їй набуває артистизму, а в деяких жанрово-стильових тенденціях, як-от барокова курйозна поезія чи «самовите слово» у футуристів, є основою ліричного сюжетотворення. Г. с. здавен поширена у дитячому фольклорі, передусім у скоромовках, лічилках, прозивалках. Використовується вона як обов'язковий прийом у замовляннях, спостерігається в народних піснях, приказках, прислів'ях. Приклад Г. с. із поеми «Генерали небесних кар'єрів» Антоніни Цвид:

Ах ви пілоти!
Ах ви пілати!
Ви мої лоти. Ви мої лати.
Латаття літа.
Сльоза — позлота.
Король польоту.
Король по зльоту!

Гра структу́ри — парадигмальна настанова постмодернізму на бачення предмета, який перебуває в стані самоорганізації, засвідчує переорієнтацію постметафізичного мислення зі статичних доцентрових систем на фокусування відцентрової динаміки. Г. с. запроваджена Ж. Деррідою. Відмова від класичної онтології суголосна тенденціям сучасної синергетики. Отже, самоорганізований предмет, потрапивши в нестабільне середовище, змінює свою конфігурацію, набуває нонфінальних, постійно перехідних характеристик. У системі номадології Г. с. називають ризому, безперервну мінливість, де актуальна лише аструктуральна, рухлива форма організації, в постмодерністській текстології — порожній знак, в шизоаналізі — аморфні шизопотоки. З позиції хори, на думку Ж. Дерріди, «не слід претендувати на міцний та надійний логос», треба виявляти те, що за ним приховувалося, тобто гру. Кардинальному перегляду підлягає поняття «центр», що перебуває водночас поза структурою і в її межах, скрізь і в певному пункті, «прагне» бути структурою й уникає цього. Тут панує нонфінальне гештальтне варіювання на підставі нелінійної природи певного процесу (наприклад, оповіді), що зумовлює неможливість однозначного прогнозування його еволюції. Якщо синергетика розглядає нерівноцінні системи, майбутні стани яких можливо передбачити, але неточно, то постмодернізм орієнтується на ізоморфну парадигмальну настанову, на виявлення непередбачуваної нелінійної динаміки («тіло без органів»). На думку Р. Барта, така специфіка Г. с. засвідчує «не слабкість, а структурну умову оповіді».

Гра шрифтів — використання у виданні різних текстових і заголовних шрифтів, дібраних за кеглем, насиченістю, прокресленням, малюнком тощо, з метою досягти специфічного візуального ефекту. Цей прийом часто використовується у зоровій поезії.

Града́ція (*лат. gradatio: поступовість, посилення, від gradus: ступінь*) — стилістична фігура, що полягає у поступовому посиленні засобів художньої виразності задля підвищення (клімакс) чи пониження (антиклімакс) їхньої емоційно-смислової значущості образу. Г. розрізняють за просторово-часовими (переважно у прозі), інтонаційно-емоційними (поезія) та психологічними (драма) ознаками. Виразність Г. посилюється при поєднанні її з анафорою: *«Прийшов, побачив, переміг»* (Юлій Цезар). Класичним прикладом Г. як прийому строфічної композиції можна вважати автологічний вірш «Сучасність» В. Мисика:

Так, мабуть, і в часи Бояна
Квітчалася пора весняна
І накрапали молоді дощі,
І хмари насувалися з Таращі,
І яструби за обрій углибали,
І дзвінко озивалися цимбали,
І в пралісах озера голубі
Вглядалися в небесну дивну ясність.
Все — як тоді. А де ж вона, сучасність?
Вона в найголовнішому: в тобі.

«Гражда́нин» — політично-літературний журнал-газета, заснований князем В. Мещерським, який виходив у Петербурзі з перервами впродовж 1872—1914 за редакцією Г. Садовського, Ф. Достоєвського, В. Пуциковича, В. Мещерського, К. Філіппеуса. У «Г.» з'явилися відомий «Щоденник письменника» Ф. Достоєвського, твори М. Лєскова, Ф. Тютчева, А. Майкова та ін., а також статті К. Побєдоносцева. Час від часу «Г.» знайомив своїх читачів й з

українськими матеріалами: «Сучасні колядки Малоросії» С. Пономарьова, «Про російську пісню. Лист до І. С. Аксакова» Н. Кохановської, яка використала у статті низку українських колядок.

Грама́тика *(грец. grammatikē, від gramma: літера, написання)* — розділ мовознавства, який вивчає будову слова та його використання у реченні, складається з двох частин — морфології та синтаксису. Г. приділяли значну увагу в Давній Індії (трактат Паніні, V—IV ст. до н. е.), Греції (Арістотель; «Граматика Діонісія Фракійця», прибл. 100 до н. е.), Римі (Варрон, Елій Донат). Однією з перших у постренесансній Європі була Г. «Пор-Рояль» («Загальна і раціональна граматика», 1660) А. Арно та К. Лансло. У найдавніших Г. містилося чимало інформації про елементи поетики. Перша з відомих в Україні Г. була перекладеним з грецької мови трактатом «О осмих частіх, єлика пишем і глаголем», приписуваним Іванові Дамаскину або болгарському екзарху Іванові. Менш поширеним був трактат серба Костянтина «О осмих частіх слова», що вплинув на буквар Івана Федоровича (Львів, 1574), острозьку «Кграматику словенська языка» (Вільно, 1586), «Адельфотес», «Граматику словенську...» (1591) Лаврентія Зизанія, «Граматіку словенськия правилноє синтагма» (1696) Мелетія Смотрицького, «Грамматіку или писменницу язика Словенського» (1638), автором якої вважали луцького єпископа Атанасія Пузину. Такі Г. формували основи як української філології, так і філології інших слов'янських народів. Особливе місце серед Г. посідає «Грамматика словенская...» (1643) І. Ужевича, опублікована у перекладі на сучасну українську мову з латини у серії «Пам'ятки української мови» (1970). В той час як європейські гуманітарні науки переживали інтенсивну секуляризацію та раціоналізацію, українські вчені використовували в Г. книжне мовлення, на яке впливала церковнослов'янська мова: західноукраїнські Г. початку XIX ст. — М. Лучкая (1830), Й. Левицького (1834), І. Вагилевича (1845). Перші спроби опрацювання Г. з позиції філології вбачають у позначеній романтичними віяннями «Граматиці малоруського наріччя» (1818) О. Павловського, в основу якої покладалася живонародна мовна практика. Романтизм в українському мовознавстві поєднаний із започаткованою у слов'янській гуманітариці Ф. Міклошичем позитивістсько-порівняльною методологією («Vergleichtende Grammatik der slavischen Sprachen», 1852). Їй було надано пріоритету у працях О. Огоновського («Studien auf dem ruthenischen Sprache», 1880), П. Житецького (1876) та ін., вона вплинула на «Методичну граматику руської мови» (1894) І. Огоновського та В. Косовського, «Руську граматику» (1899) С. Смаль-Стоцького, визначальними в яких були особливості галицького мовлення. Активну участь у створенні Г. брали письменники — Т. Шевченко, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, А. Кримський, С. Черкасенко та ін. Вагомий внесок у висвітлення сутності української Г. зробили О. Потебня, Є. Тимченко, О. Синявський, О. Курило, М. Левицький, П. Горецький, І. Шалі, М. Наконечний, І. Огієнко, Л. Булаховський, М. Жовтобрюх, Ю. Шевельов, І. Вихованець, В. Русанівський та ін. Помітні зрушення у мовознавчих студіях XX ст. були спричинені концепціями Ф. де Соссюра, Б. де Куртене, структуралізму та постструктуралізму.

Грамати́чна ри́ма — рима, близька до банальної, в якій наявні суголосся слів лише однієї граматичної форми (іменники, прикметники, дієслова тощо), важливі суфікси та флексії.

Граматоло́гія *(грец. gramma: літера, написання і logos: слово, вчення)* — тип аналітичних студій, запропонований Ж. Деррідою для реконструювання обмежених логоцентричних та фонологічних нормативів, подолання бар'єрів позитивізму й метафізичного сцієнтизму. Залучаючи Г. до сфери науки, дослідник сподівався, що вона спроможна забезпечити вільне функціонування наукової, творчої думки. На переконання Юлії Крістевої («Революція поетичної мови»), недоліком Г. є негативістська ідея, відмова від економії символічного знака, претензія на семантично всеохопний простір, відмова від суб'єкта, а отже — від його соціальної практики. Постаючи як нейтралізація всіх структур, Г. виконує роль фактора стримування, «зберігає мовчання навіть перед власною катастрофою чи оновленням».

«Гра́мота» — видавництво (2001), засноване у Києві, друкує літературу переважно для дітей, зокрема у серії «Шкільна бібліотека». Для молодших читачів були надруковані «Відлуння століть» (поезії Ліни Костенко, В. Барки, В. Симоненка, В. Стуса та ін.), «Світанок Вітчизни» (твори І. Франка, Лесі Українки, Б. Грінченка та ін.), «Далекі зірниці» (лірика М. Вороного, Б. Лепкого, О. Олеся, П. Тичини, В. Сосюри та ін.), «Таємниці віків» (українські народні думи, легенди, казки, байки, пісні), «Спадщина віків» («Велесова книга», Повість минулих літ), «Чудові пересмішники» (твори української світської літератури від києворуської доби до XVII ст.), «Шляхи сподівань» (твори Григорія Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша, Л. Глібова та ін.), «Віщий гомін» (поезія Л. Горлача, М. Луківа, Ганни Чубач та ін.), переклади з російської мови прози А. Куркова та поезії Омара Хайяма тощо.

Гра́моти *(грец. gramma: літера, написання)* — різновид ділових документів києворуської та литовсько-руської доби. До XIV—XV ст. писалися на бересті (берестяні грамоти), дошках, пергаменті, потім — на папері. Із найдавніших пергаментних Г. відома дарча князя Мстислава Володимировича (XII ст.) новгородському Юрієвому монастирю на землю, з припискою його сина Всеволода. Надання привілеїв іноземним купцям або визнання за містом магдебурзького права закріплювалися княжими Г. За змістом виокремлюють Г. дарчі, договірні, судові, уставні, купчі, митні та ін. Найбільше їх збереглося на Волині, Київщині. У Великому князівстві литовському поширювалися уставні земські Г., що підтверджували давні права на землю українців та білорусів. З 404 Г. з'являються і на Закарпатті. Цікавими є молдавські Г., які з кінця XVI ст. оформлювали українські й румунські писарі на основі української книжної мови на землях Буковини, Бесарабії і Молдови. За роки козаччини на противагу гетьманським універсалам російські царі та царські прикази видавали Г. прихильній до них українській старшині та слобожанським полкам. Такі документи були частково представлені в «Актах, относящихся к Южной и Западной России», «Актах, относящихся к истории Западной России», «Актах Виленской Археографической Комиссии», «Жерела до історії України-Руси», у наукових студіях І. Огієнка (1935) та ін. Г., в яких збережено особливос-

ті живомовної та літературної мов різних періодів та регіонів, є важливим джерелом вивчення не лише лінгвістами, а й літературознавцями та письменниками.

Гра́нка — частина незаверстаного набору до ста рядків. Г. називають також відбиток з набраної колонки, призначеної для вичитки та правки або макетування. Зазвичай вона має поля три-чотири сантиметри, на які виносяться коректурні знаки, авторські виправлення та редакторські помітки.

Гра́нкова ве́рстка — спосіб компонування газетних, журнальних, книжкових сторінок із вичитаних у редакції та виправлених гранок.

Графа́ *(грец. graphē: запис, накреслення)* — у поліграфії — частина таблиці, стовпчик цифрового або текстового матеріалу із заголовком чи без нього, обмежений двома вертикальними лінійками.

Гра́фік *(грец. graphikos: письмовий, зображений)* — чітко продуманий, розроблений та фіксований у відповідному документі порядок виконання виробничих процесів. У Г. підготовки та випуску певного видання передбачено послідовність подачі оригіналів до друкарні за визначеною почерговістю складання тексту, встановленими термінами верстки і випуску відповідного тиражу.

Гра́фіка *(грец. graphikē, від graphō: пишу, креслю)* — поліграфічне художнє або декоративне зовнішнє (обкладинка, форзац) і внутрішнє (титул, фронтиспіс, шмуцтитул, заставки, ініціали, шрифтова рубрикація та ін.) оформлення книжки, що відповідає змістові, жанрово-стильовій специфіці, призначенню видання. Г. (мініатюри, заставки, ініціали, сюжетні композиції, запозичений з Візантії орнамент плетінки тощо) застосовували у рукописних пам'ятках києворуської доби: Остромировому євангелії (1056—57), Ізборнику Святослава 1073, Пересопницькому євангелії (1556) та ін. Запровадження книгодрукування спричинило розвиток Г., засвідчений Апостолом (1574) Івана Федоровича (Федорова), Острозькою біблією, виданнями Успенського Ставропігійського братства, Києво-Печерської лаври, Києво-Могилянської академії, збірниками барокових письменників Іоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського, Лазаря Барановича та ін. На той час найпоширенішою була техніка дереворіза, міде- і сталерита, засвоєна від майстрів нюрнберзької, венеційської та голландської шкіл, розвиток якої сягнув апогею за часів гетьмана Івана Мазепи. Однією з відомих була школа першого східноєвропейського офортиста О. Тарасевича (1672—1720), до якої входили Л. Тарасевич, Д. Галаховський, І. Стрельбицький, І. Щирський. Високого артистизму та вишуканості Г. у XVIII ст. досягли І. Мигура, Н. Зубрицький, Й. Левицький, І. Пилипович, Т. Стрельбицький та ін. Нові техніки — лавіс, акватинта, літографія, розвинуті за доби класицизму, з'явилися в Україні в роботах В. Боровиковського, були активно використовувані Т. Шевченком — першим академіком-графіком Петербурзької академії мистецтв, М. Самокишем, І. Рєпіним, О. Кульчицькою та ін. Особливо поширеною була Г. на початку XX ст., зокрема в роки національно-визвольних змагань, коли зросла потреба у промовистих плакатах, часто супроводжуваних віршованим текстом, у віршованих гаслах-агітках. У період чергового перманентного відродження після національної революції 1917 постала школа В. Кричевського та Г. Нарбута, закорінена у барокову традицію, збагачена віяннями європейського модернізму, досвідом угруповання «Мир искусства». Вона формувала стиль нової української книжкової Г., репрезентованої творчістю Л. Лозовського, М. Кирнарського, Л. Хижинського, А. Середи, П. Ковтуна, М. Бутовича, П. Холодного-старшого, В. Дядинюка, Я. Музики, А. Петрицького та ін. Прекрасно ілюстрували твори художньої літератури В. Касіян («Кобзар» Т. Шевченка), І. Їжакевич, В. Седляр, С. Нелепинська-Бойчук, С. Гординський, Е. Козак, О. Содомора, М. Михалевич, Г. Мазепа, П. Андрусів, Я. Гніздовський, І. Остафійчук, Г. Якутович, О. Данченко та ін. Нині впроваджується комп'ютерна Г., яку використовують, зокрема, у книжках видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га».

Графі́ті *(італ. graffiti, від graffiare: дряпати)* — начерки та зображення, виконані на стінах печер, різних споруд чи предметів, відомі з доби енеоліту, а також виявлені на будівлях Давнього Єгипту, Греції, Риму, міст Ольвія, Херсонес тощо. Найбільш відомі Г. з києворуського періоду, зроблені у XI—XIII ст., містяться на стінах київського собору Св. Софії. З-поміж різних написів та малюнків виокремлюють тексти про смерть Ярослава Мудрого (20 лютого 1054), про раку — саркофаг Всеволода Ярославича (1093), про чотирирічне князювання Святослава Ярославича, про продаж Боянової землі, про мир, укладений у Желярі під Києвом між князями Святополком Ізяславичем, Володимиром Мономахом та Олегом Святославичем, напис з іменами Ігоря та Всеволода — дійових осіб зі «Слова о полку Ігоревім» тощо. Знайдено тут і давню абетку на 27 кириличних літер, які відповідають літерам гіпотетичної «Велесової книги». Аналогічні начерки віднайдено також у Кирилівській церкві, у Михайлівській церкві Видубицького монастиря, на Золотих воротах тощо. Специфіка Г., їх смисловий лаконізм, вживання на берегах основного тексту приваблює поетів, які вбачають у ньому ознаки специфічного жанру:

ми та мить
зіштовхнулись на бездоріжжі
і розійшлися
початок міту (Б. Дабо-Ніколаєв).

Графі́чна фо́рма — розташування елементів літературного твору для візуального сприйняття. У поезії Г. ф. представлена строфами, енжамбеманами, сходинками, драбинками тощо, у прозі — абзацами, пробілами, у п'єсах — виокремленням ремарок та реплік дійових осіб. Г. ф. особливо актуальна у курйозних віршах, зоровій поезії, зокрема у творчості футуристів, дадаїстів, гераклітів та ін.

Графоло́гія *(грец. graphō: пишу і logos: слово, вчення)* — вчення про почерк, його аналіз задля виявлення характеру, здібностей, нахилів, темпераменту людей, практичні рекомендації до проведення відповідних експертиз. Запроваджене французьким абатом Ж. Мішоном («Таємниця письма», 1972), засновником Паризького графологічного товариства і журналу «Графологія». У 1899 було рекомендовано використовувати особливості почерку при визначенні рис злочинця як вроджених. Нині діють Французьке графологічне товариство, Американська асоціація аналізу почерку, Американське графологічне товариство, Американський фонд аналізу почерку, Міжнародне графологічне товариство. Теоретичні та

практичні набутки Г. можуть стати у пригоді літературознавцям, насамперед текстологам, які вивчають рукописи письменників.

Графома́нія *(нім. Vielschreiberei, англ. graphomania, франц. graphomanie, від грец. graphō: пишу і mania: безумство, шаленство)* — хворобливе прагнення до літературної діяльності позбавленої хисту особи, яка імітує мистецтво, профанує та дискредитує його. Є різновидом метроманії (недуга віршування), висміяної французьким поетом А. Піроном у комедії «Метроманія» (1838). Інколи Г. зумовлена наївністю розуміння людиною специфіки достеменної творчості, нездатністю критично оцінити свої здібності, можливостями опублікувати власні спроби пера, пов'язана з причетністю до видавничих кіл, самолюбством. Графоманом був Мевій, реальна особа, якого висміяв Горацій (епод 10), чи вифантазований О. Толстим та братами А. і В. Жемчужніковими Козьма Прутков, прототипом якого став граф Д. Хвостов, схильний вважати навіть О. Пушкіна своїм «спадкоємцем», чи Бекмессер — персонаж опери «Нюрнберзькі мейстерзингери» Р. Вагнера. Іноді сприятливі умови для поширення Г. надає соціальне середовище, наприклад радянська система з її ігноруванням природних людських нахилів, немовби компенсованих класовими ідеологемами. Так, у 20-ті XX ст. в українській літературі поширювався так званий масовизм, коли, на переконання «плужанина» С. Пилипенка, робсількор ототожнювався з письменником, «призов ударників в літературу» на межі 20—30-х, немовби здатних оживити безперспективний «пролетарський реалізм». «Соцреалізм» культивував сприятливий для Г. мікроклімат, негативно позначившись на творчості П. Тичини, Ю. Яновського чи Остапа Вишні. Г. ґрунтується на уявленні про те, що письменником можна стати, засвоївши механізм конструювання художнього тексту чи сповідуючи «правильну» ідеологію. Відсутність таланту, особливої духовної культури при цьому не береться до уваги. Відмінність між Г. та справжньою поезією окреслила Ліна Костенко:

Великі поети не вміють писати віршів.
Клював їх орел в печінку
і сумнів сни випасав.
Графоманові краще. Графоман вирішив
написати —
і написав.
Про що завгодно.
Коли завгодно.
Скільки завгодно.
І завжди всує.
Головне, це не антинародно.
Народ засилосує.
А геніальні поети — такі бездарні!
Виходять з ночей аж чорні,
як шахтарі з забою.
А ті клаптенята паперу —
то смертельні плацдарми
самотньої битви з державами,
з часом,
з собою.

Граціо́зний *(італ. grazioso, від лат. gratia: чарівність, вишуканість)* — витончений, стрункий, відповідний вишуканому естетичному смаку.

Гребови́цькі пісні́ — календарно-обрядові пісні, пов'язані зі згрібанням і громадженням сіна, сільськогосподарськими роботами, що здебільшого передували жнивам. Співали Г. п. перед роботою, під час неї та опісля, йдучи до господаря на обід. Мають схожу мелодику, композиційний лад, зберігають майже тотожну образність із косарськими та обжинковими піснями, характеризуються ліричними, гумористичними ознаками, наріканням на важку працю, іноді сирітське (наймитське) безталання, інколи перегукуються із весільними піснями:

Закотилось сонечко за зелений гай,
Підемо вечеряти за тихий Дунай.
За тихим Дунаєм сухарики на столі,
І риба печена — то наша вечеря!

Закотилось сонечко за зелений сад,
Цілуються, милуються, хто кому не рад.
Закотилось сонечко за зелений млин,
Цілуються, милуються, а хто кому мил.

Гріо́ти *(франц. griots, від португ. griado: слуга)* — західноафриканські народні оповідачі, співаки та музики, які репрезентували замкнуті палацові групи (назва вперше згадана арабським мандрівником Ібн Баттутом). Вони виконували функції дорадників, вихователів у родинах своїх володарів, підтримували міфо-наративну традицію, складали різні хроніки, що, маючи фантастичні ознаки, містили також достовірну інформацію. Усне передавання текстів супроводжувалося майже повною відсутністю писемної практики. Г. виховувалися у спеціальних школах або успадковували знання від своїх батьків, користувалися великою шаною в суспільстві.

Грі́фус *(грец. graphē: риска)* — літера чи будь-який інший знак, в якому закодоване певне значення (іноді — ім'я) за принципом асоціації: О — сонце, I — колона тощо. Використовується у символічних текстах, візуальній поезії.

Гробіа́нська літерату́ра (*нім. grobisanische Dichtung, від grob: грубий, der Grobian: грубіян*) — стильовий напрям у німецькому письменстві XV—XVII ст., для якого характерне надмірне застосування вульгарного мовлення, непристойностей, дошкульної сатири. Названий за іменем «святого» Гробіана — персонажа 12 розділу «Корабля дурнів» (1494) С. Бранта. Г. л. представлена шванками, фастнахтшпілями. Вона була зумовлена запереченням поезії мінезингерів, особливо повчальної літератури, високого стилю середньовіччя, збірників взірцевої поведінки, зокрема настанов «поводження за столом» (Tischzuchten), адресованих дворянській молоді. Травестуючи дидактичні твори, Г. л. застосовувала розраховані на егалітарне сприйняття непристойності, цинічні натяки, захоплювалася «тілесним» низом, чуттєвою позаетичною природою людини, пропонувала читачеві принцип «читай цю книжку частіше, але роби навпаки». Основний твір даного напряму — «Гробіанус» (1549) Ф. Дедекінда, написаний дистихом латинською мовою, перекладений на німецьку мову (1551) К. Шайдтом під назвою «Про грубі звичаї». Елементи Г. л. проявилися у багатьох популярних «Застільних повчаннях» XVI ст., які прославляли «гробіанський орден», у «Цехові пройдисвітів» (1512) Т. Мурнера, «Уленшпігелі» (1572) Й. Фішарта, у творчості Г. Сакса, англійського письменника Т. Деккера та ін.

Грома́да — осередок українського культурно-просвітницького руху другої половини XIX ст. — початку XX ст. Мала кілька різновидів, пов'язаних з особливостями перманентних відроджень. Перша Г. виникла у 50-ті XIX ст. в Петербурзі завдяки українському осередку (М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, М. Стороженко, В. Білозерський, Ф. Черненко, В. Коховський, О. Кістяківський, Г. Вашкевич, М., Ф. та О. Лазаревські, Г. Честахівський та ін.), який за підтримки меценатів В. Тарновського, Г. Галагана та ініціативи П. Куліша організував своє видавництво, де друкувалися твори українських письменників, видавав журнал «Основа». У 1861 у Києві сформувалася Г. переважно зі студентів («хлопоманів»), які, спираючись на програмовий документ «Відзив з Києва» (1861), працювали у «недільних школах», здійснювали публікації підручників та художньої літератури, розповсюджували рукописні газети «Самостійне слово», «Громадниця», гумористичний журнал «Помийниця» тощо, влаштовували концерти й аматорські вистави (П. Чубинський, П. Житецький, В. Антонович, Т. Рильський, К. Михальчук, Б. Познанський, О. Стоянов, В. Торський, В. та Є. Синєгуби та ін.). Київська Г. налагодила контакти з петербурзькою. Аналогічні товариства виникли у Харкові (О. Потебня, В. Мова-Лиманський, П. Лобко, Ф. Павловський, А. Шиманов, В. Гнилосиров, Д. Оробченко та ін.), в Полтаві (Д. Пильчиков, О. Кониський, В. Кулик, М. Жученко, Є. Милорадович), у Чернігові (Л. Глібов, О. Тищинський, О. Маркович, С. Ніс, Д. Лавріненко та ін.), де виходив «Черниговский листок» (1861—63), в Катеринославі, Херсоні, Одесі. Масова поява Г. була призупинена низкою репресивних заходів російського уряду: Валуєвським циркуляром та Емським указом, адміністративними засланнями (П. Чубинський, О. Кониський, П. Єфименко, С. Ніс та ін.). Київська Г., очолювана В. Антоновичем, була названа Старою. До неї належали К. Михальчук, П. Чубинський, Т. Рильський, О. Кониський, П. Житецький, М. Лисенко, М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, І. Рудченко, Хв. Вовк, М. Старицький, П. Косач, С. Подолинський, О. Русов, Я. Шульгин, В. Вовк-Карачевський, М. Левченко, С. Левицький та ін. — майже 70 осіб. Не маючи усталеної програми, вона обстоювала і розвивала концептуальні засади народництва. Діяльність Київської Г. була спрямована на формування націо-нальної свідомості українців, поглиблене вивчення їх духовної спадщини, яку не заборонила цензура (робота Південно-західного відділу Російського географічного товариства, у Тимчасовій комісії для розгляду давніх актів у Києві, публікації в газеті «Киевский телеграф»). Після переслідувань, усунення з Київського університету і вимушеної еміграції М. Драгоманова та М. Зібера, а також Ф. Вовка, С. Подолинського з'являється два напрями її роботи: закордонний, радикальний, пов'язаний із женевськими виданнями збірника та часопису «Громада», й аполітичний, українофільський, у Києві. Поділ відображав суттєві, особливо загострені у 70-ті XIX ст. розходження між двома гілками товариства — Молодою Г., представники якої М. Драгоманов, С. Подолинський, М. Зібер цікавилися соціалістичними доктринами, та Старою, яку представляли засновники цього культурницького осередку, згуртовані навколо журналу «Киевская старина» (1882—1906), до яких приєдналися С. Єфремов, Є. Чикаленко, М. Левицький, І. Стешенко та ін. Київська Г. підтримувала зв'язки з харківським, одеським (О. Андрієвський, М. Комаров, Є. Борисов та ін.), полтавським, чернігівським утвореннями, які у 90-ті XIX ст. переживали своє оновлення (І. Шраг, Б. Грінченко, М. Коцюбинський, І. Коновал та ін.), з петербурзькою Г., яка відзначалася в 1896—1917 посиленою активністю. Співпрацювала також із львівською «Просвітою», зініціювала (О. Кониський, М. Драгоманов, Д. Пильчиков) появу товариства імені Тараса Шевченка (Львів, 1873), перетвореного (1892) на Наукове товариство імені Тараса Шевченка. Завдяки київській Г. були сформовані «Братство тарасівців», Революційна українська партія та ін. Наприкінці XIX ст. за ініціативою В. Антоновича й О. Кониського відбувся з'їзд київської Г., на якому започаткували Загальну українську безпартійну демократичну організацію, покликану об'єднати всі тогочасні Г. Традицію Г. продовжили запроваджувані на Наддніпрянщині з 1905 «Просвіти».

«Грома́да» — перший безцензурний український громадсько-політичний збірник просоціалістичного спрямування на еміграції (Женева, 1878—82; всього з'явилося п'ять чисел). Збірник видавав М. Драгоманов коштом київської Старої Громади; його метою, як зазначено у першому числі, було поширення правдивої інформації про історію та сучасність українців, ознайомлення з життям інших народів, досвідом повстанських рухів та гуманізмом. Другий номер був присвячений публіцистичним матеріалам, систематизованим у трьох рубриках: «Здирство — багаті й бідні», «Начальство», «Темнота», до яких додавалася стаття «Народні школи» М. Драгоманова про потребу освіти рідною мовою, а також його ґрунтовна розвідка «Україна і центри». Третє число збірника подавало тільки повість «Лихі люди» Панаса Мирного. Четвертий номер утворювала фундаментальна праця «Шевченко, українофіли і соціалізм» М. Драгоманова та його полемічні нотатки про відгуки російської і польської преси на перші випуски «Г.». Було також подано інформацію про «соціалістичний» рух у Києві, земства на Чернігівщині, «біржові мошенства та запродану печать», бібліографічні замітки, статтю «Т. Г. Шевченко і його думки про громадське життя» Ф. Вовка. В останньому номері продовжували друкуватися «Звістки з України», зокрема про селянські заворушення, була вміщена статистична стаття «П'янство і пропінація в Галичині» В. Навроцького. Під час підготовки спеціального однойменного журналу видання було припинене.

«Грома́да» — перший український безцензурний журнал просоціалістичного спрямування на еміграції (Женева, 1881) за редакцією М. Драгоманова, М. Павлика, С. Подолинського, накладом останнього. У першому числі було вміщено кілька оглядових матеріалів, підготовлених М. Драгомановим та М. Павликом — «Мужицький бунт і письменні бунтарі в 1880 р.», «Публічні збори русинів у Львові», «Робітницький рух за границею: нові соціалістичні часописи й з'їзди в Гаврі й їх уваги; справа виборів у французьких робітників», а також статтю «Громадівство і теорія Дарвіна» С. Подолинського та початок його ж студії про соціалістичний рух в Англії. Другий (і останній) номер журналу подав закінчення статті С. Подолинського та закінчення повісті «Вихора» М. Павлика, кілька хронікальних заміток, розповідь сестер М. Пав-

лика про адміністративні переслідування у Львові, звернення М. Драгоманова до поляків-громадівців, які проживали у царській Росії. Через брак коштів та промарксистське спрямування, що не було популярним у представників культурно-просвітницького руху, видання «Г.» припинено того ж року.

«Грома́дська ду́мка» — перша україномовна щоденна газета на Наддніпрянщині (К., 31 грудня 1905 — 18 серпня 1906), заснована Є. Чикаленком, В. Симиренком, В. Леонтовичем, яку редагував Ф. Матушевський. У ній, крім позалітературної інформації, друкувалися твори І. Франка, М. Коцюбинського, Панаса Мирного, Б. Грінченка, В. Самійленка та ін. У розділі «Бібліографія» велася хроніка поточного літературного життя. Після заборони «Г. д.» російською владою вона змінила назву на «Рада».

«Грома́дський го́лос» — газета (Л., 1892—1939), що була органом Української радикальної партії (з 1926 — Української соціал-радикальної партії), мала різну періодичність випусків та різні назви («Новий громадський голос», 1904—05). Її редколегію утворили В. Будзиновський, І. Франко, М. Павлик, Лесь Мартович, І. Макуха, П. Волосенко, Д. Катамай, О. Назарук, О. Павлів, М. Стахів. Співробітниками газети були В. Стефаник, Марко Черемшина, М. Шаповал та ін. При газеті виходили «Бібліотека "Громадського голосу"» (1906—10), де публікувалися твори І. Франка, М. Павлика, О. Маковея, Марка Черемшини та ін., місячник «Січові вісті» (1912—14) за редакцією Д. Катамая, місячний додаток «Сніп» (1936—37) за редакцією О. Павліва.

«Грома́дський друг» — загальноукраїнський літературно-політичний журнал (Л., 1878, з'явилося всього два числа), зініційований М. Драгомановим як продовження традицій попереднього часопису «Друг» та женевського просоціалістичного збірника «Громада»; виходив за редакцією М. Павлика й за активної участі І. Франка. Конфіскований поліцією за опубліковані вірші «Товаришам із тюрми», «Невольники» І. Франка, оповідання «Ребенщукова Тетяна» М. Павлика, статті «Пригоди д. Іловайського в Галичині» Е. Борисова та «Дещо про релігійні секти на Україні» М. Драгоманова, студії О. Кониського, Хв. Вовка, О. Терлецького з різних питань тогочасного українського життя. Видавці, аби уникнути втручання цензури, уклали збірки «Дзвін» і «Молот», які теж були заборонені, а їх титульний редактор М. Павлик — заарештований.

«Громадяни́н» — газета (1909—10), яка виходила в Чернівцях тричі на місяць. У ній друкувалися Д. Макогон, І. Франко, І. Діброва, Костянтина Малицька, з'явилися статті М. Лозинського про Т. Шевченка та І. Франка, інформація про мистецьке життя Буковини і Галичини.

Громадя́нська лі́рика — умовна назва ліричних творів із соціальною та національною проблематикою; не становить окремої групи. Ознаки Г. л. помітні навіть у вірші-пейзажі «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка, в якому йдеться не лише про ідилічний вечір, а й про родину як одну з основ світобудови, і в інтимних творах на зразок романсу «Чари ночі» О. Олеся, що виражає фаустівську жагу життя, тощо. Г. л. сприяє формуванню людської гідності, громадянського сумління, національної самосвідомості, державотворчих потенцій, засвідчених доробком Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, січових стрільців, вояків УПА, О. Ольжича, Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса та ін. Г. л. оптимально виконує свою функцію, не перетворюючись на віршовані гасла, якщо вона спирається на естетичні критерії, не є інструментом ідеологічних та політичних інтересів.

Гроте́ск *(нім. Groteske, англ., франц. grotesque, польс. groteska, від італ. grottesca: гротескний живопис, від grotta: печера, склеп)* — художній засіб, який полягає у свідомому деформуванні, порушенні розмірів та форм предметів, перебільшенні (гіпербола) та применшенні (літота), шаржуванні, зображуванні «світу навиворіт», поєднанні несумісних ознак, різких контрастів. Термін походить від знайдених на межі XV—XVI ст. італійським художником Рафаелем Санті у римських підземних гротах (терми імператора Тита) химерних настінних малюнків з довільним, чудернацьким поєднанням рослинних та тваринних форм. Про них згадується у «Житті Бенвенуто Челліні» (1558—65) Б. Челліні, пізніше Й.-В. Гете назве їх арабесками. Для Г. притаманне використання оксиморона, сполучення реального плану з фантастичним, серйозного із смішним при свідомому порушенні правдоподібності. Він є вищим ступенем комічного, деколи — ефективним засобом сатири, іноді — трагедії. Часто застосовується при запереченні усталених літературних нормативів, співвідносячись із пародією, травестією та бурлеском. Однак Г. не обмежується згущенням химерного або абсурдного дискурсів, вдається до деструктивних прийомів та творення нових несподіваних зв'язків, що не підлягають логічним поясненням. В амбівалентному, симультанному гротесковому світі випадкові ознаки виявляються істотними, а фарсові тенденції сприймаються як уявні. Г. не припускає декодування своїх структур, на відміну від алегорії, якій властиві раціоналізм та спрограмована інакомовність. Може вживатися і як складова частина стилю у негротескових сатиричних текстах: при узагальненні та концентрації художнього потрактування певного явища застосовується поєднання гумору та сарказму, трагічних і комічних компонентів. Поширенню на теренах літературознавства (та мистецтвознавства) сприяв Ф. Шлегель («Листи про роман», 1800). В. Гюго (передмова до драми «Кромвель», 1827) охарактеризував Г. як своєрідний засіб образотворення за допомогою категорій потворного, жахливого, комічного, блазенського, характерний для стилів, що протистояли класицистичним канонам (зокрема, романтизму). До цієї проблеми звертався Ш. Бодлер («Про природу сміху та про комічне у пластичних мистецтвах», 1869), вбачаючи у Г. прояв «абсолютно комічного» на противагу звичайному сміху. Перший науковий аналіз Г. здійснив К. Флегель (1788) у праці «Історія комічного гротеску». Формальне визначення поняття, в якому дослідники виокремлювали елементи карикатури, гумору й фантастики, належить Г. Шнеегансу («Історія гротескної сатири», 1894), над осмисленням його специфіки у XX ст. працювали Я. Зунделевич, Г. Зайдлер, В. Кайзер, Лесь Курбас, Е. Мейєрхольд, М. Бахтін та ін. Г. використовувався в давніх міфах (його вираженням є кентаври, сирени, гарпії, химери та ін.), ведійських гімнах, давньоєгипетських казках, у стихії діонісій, в античній літературі (Арістофан, Плавт, Лукіан), у середньовічному карнавалі, в доробку вагантів, у творчості представників Ренесансу («Гаргантюа і Пантагрюель»

Ф. Рабле, «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського, поезія Ф. Війона, італійська макаронічна поезія), Просвітництва («Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Мікромегас» Вольтера), сентименталістів («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна), романтиків («Повелитель блох», «Крихітка Цахес» Е.-Т.-А. Гофмана), реалістів («Ніс» М. Гоголя, «Сон» Т. Шевченка, «Ідіот» Ф. Достоєвського, «Доктор Боссеррвісер» І. Франка, «Острів пінгвінів» А. Франса, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Вірнопідданий» Т. Манна, «Засіб Макропулос» К. Чапека). Впродовж тривалого часу виробився особливий стиль, що полягав у свідомому розхитуванні літературних канонів шляхом численних авторських відступів, вставних епізодів, хронологічних зміщень, композиційного хаосу, запровадження додаткових сюжетних ліній задля заплутування подій основного сюжету, використання семантичної гри слів та перенасичення тропікою. Особливий інтерес до Г. спостерігався у модерністській та авангардистській літературі, репрезентованій творчістю К. Галчинського («Бал у Соломона»), Ф. Кафки («Замок»), І. Еренбурга («Хуліо Хуреніто»), Б. Брехта («Крутоголові та гостроголові»), В. Маяковського («Клоп», «Лазня»), М. Куліша («Народний Малахій»), С. Мрожека («Поліція», «Смерть поручника», «Танго»), Ю. Тувіма (поема «Бал в опері»), Юрія Клена («Попіл імперій»), Едварда Стріхи («Зозендропія»), Т. Осьмачки («План до двору», «Ротонда душогубців», «Поет»), В. Гомбровича («Івона, князівна Бургундії», «Шлюб», «Оперетка»), Є. Шварца («Голий король», «Дракон»), у «театрі абсурду» та ін. Актуальне використання Г. і донині, що засвідчують твори «Переверза» О. Підсухи, «Досвід коронації» К. Москальця, «Московіада» Ю. Андруховича та ін. Яскравим прикладом Г. є уривок з поеми «Гофманова ніч» М. Бажана:

Ось він сидить, цей куций Мефістофель,
Недобрих учт похмурий бенкетар.
Ах, що йому до жінчиних пантофель,
Врядовницьких чинів, і орденів, і чвар!
Ковтає мовчки дим, вино слизьке і слину,
Мовчить і дивиться, і гне свою живу,
Загострену, мов голий нерв, брову,
Неначе сласний кіт худу і хтиву спину.
То ж він — гігантський кіт, улесливо солодкий,
То ж він — замучений уявою маньяк,
В гурті розпутників, поетів і кривляк
Сидить з лицем диявола й девотки.

Г. називають також особливий друкарський шрифт, книжковий орнамент у вигляді переплетених чудернацьких зображень людей, тварин та рослин.

Гру́па — спільнота письменників, об'єднана близькими творчими інтересами, стильовими уподобаннями, розумінням специфіки художньої творчості та ін. Г. можуть бути малими і великими, організованими і стихійними, офіційними (формальними) і неофіційними (неформальними), корпоративними і дифузними, членськими і референтними, мати свого лідера або задовольнятися внутрішньою рівністю всіх представників. Г. є органічним складником літературного процесу певного конкретно-історичного періоду: «неокласики», які вписуються у контекст «розстріляного відродження»; Нью-Йоркська група, яка найповніше в історії українського письменства реалізувала можливості модернізму. В історії світового письменства відомі також об'єднання на зразок англійської «Групи», німецьких «Групи 1925», «Групи 47», «Групи 61», італійської «Групи 63».

«Гру́па» *(англ. Group)* — неформальний літературний клуб (1952—72, з 1965 перейменований на «Цех поетів»), утворений при студентському журналі «Дельта» (редактор Ф. Хобсбаум), що видавався Кембриджським університетом, став центром оновлення англійської поезії. Видав «Антологію поетів Групи» (1963). До складу цього об'єднання входили П. М. Белл, П. Портер, А. Браунджон, Дж. Макбет, А. Мітчелл, П. Редгроув, П. Гобсбаум, Е. Люсі-Сміт, Ф. Адкок, Д. Вівелл, яких об'єднували спільні художні інтереси та естетичні смаки. Згодом вони стали основним складом англійської поезії. Ліриці «Г.» притаманна раціональність мислення, вона розрахована на виголошення, поновлюючи традиції уснопоетичної творчості, часто лунала на літературній програмі Бі-Бі-Сі, яку вів Дж. Макбет.

«Гру́па 1925» *(нім. Gruppe 1925)* — об'єднання німецьких «лівих» письменників, переважно колишніх експресіоністів (Берлін, 1925—28), які влаштували надуману дискусію «Буржуазне та революційно-пролетарське мистецтво». Його представники (Й. Бехер, Б. Брехт, А. Деблін, Е.-Е. Кіш, А. Еренштайн, Е. Толлер, М. Брод та ін.) входили також до «Спілки пролетарсько-революційних письменників». Будучи авангардистами, заангажованими комуністичною доктриною, вони нехтували творчістю Г. Гауптмана, Т. Манна, Т. Дойблера, Е. Момберта.

«Гру́па 47» *(нім. Gruppe 47)* — об'єднання західнонімецьких письменників, створене за ініціативою Г.-В. Ріхтера та А. Андреша при журналі «Дер Руф» (Мюнхен, 1947—72). До його складу також входили Г. Бель, Г. Грасс, І. Бахман, П. Целан, Габріела Воман, М. Вальзер, Г.-М. Есценсбергер, В. Кеппен, П. Вайс, З. Ленц, В. Єнс, У. Йонзон, Г. Гайсенбюттель, які дотримувалися настанов мімезису та «критичного реалізму», обстоювали свободу людини, прагнули «демократизувати» соціалізм, не сприймали псевдоестетики «соцреалізму», мали антифашистські, антитоталітарні погляди. Об'єднання не дотримувалось єдиної ідейно-естетичної позиції, сприяло поширенню в західнонімецькій літературі гуманістичних та соціально-критичних тенденцій, намагалося згуртувати розпорошене після Другої світової війни німецьке письменство. Проводилися творчі збори спочатку двічі на рік, потім — один раз щорічно.

«Гру́па 61» *(нім. Gruppe 61)*, або **«До́ртмундська гру́па 61»** *(нім. Dortmund Gruppe 61)*, — угруповання західнонімецьких письменників, критиків, журналістів, видавців (Дортмунд, 1961—72), для яких був характерний пафос «робітничої теми», гостра соціальна критика індустріального технізованого суспільства, намагання поновити традицію «пролетарської літератури» XIX ст., передусім Й. Вінклера, П. Цеха, О. Вольгемута, гуртка «Нюланд». Представники «Г. 61» (Ф. Гюзер, Х. Костерс, М. фон дер Грюн, В. Кепінг, Ф.-Й. Деренгардт, Й. Бюшер, Ангеліка Мехтель, Й. Редінг, Еріка Рунге, Б. Глуховський, Х.-Г. Вальраф, В. Барток, К.-Е. Евертін, К. Гайслер, Д. Зюверкрюпт та ін.) культивували малі жанрові форми реалістичного стилю з надміром речових топосів та мовною бідністю: оповідання, нарис, зама-

льовка, вірш, п'єса (сцена) для вуличного театру. Спроби подолати естетичну обмеженість угруповання наявні в романах М. фон дер Грюна («Світляки та полум'я», 1963; «Подекуди ожеледь», 1973), у новелах та радіо-, телеп'єсах Е. Сільвануса («Корчак та діти», 1957; «Під знаком Терезів», 1960), в документальних телефільмах Еріки Рунге та ін. У другій половині 60-х частина «Г. 61» (Еріка Рунге, Ангеліка Мехтель, Г. Вальраф) засудила «буржуазні» орієнтації старшого покоління. «Ліві» письменники, з властивими їм антиестетичними настроями, заангажовані комуністичними ідеологемами, у 1970 обірвали зв'язки із своїми побратимами по перу, виокремившись в «Гурток літератури у робітничому світі», поновили радянський «призов ударників» на терени письменства, прийняли нову програму (1971), в якій проголошували використання політичного тиску на суспільство, проіснували до 1972, вивівши себе за межі літератури як мистецтва.

«Гру́па 63» *(італ. Gruppo'63)* — літературне об'єднання італійських неоавангардистів (1963—69) при журналах «Іль Веррі» (з 1956), «Малебольдже» (1964—67), «Куїндічі» (1963—67), діяльність якого засвідчили щорічні конференції; упорядкована Р. Баріллі та А. Гульєльмі підсумкова антологія «Група 63. Критика і теорія» (1976). Поява групи зумовлена як функціонуванням часопису «Іль Веррі», так і публікацією збірника «Новітні. Поезія 60-х років» (1961), у якому поряд із теоретичними статтями були вміщені поезії А. Джуліані, Е. Пальярані, Е. Сангуїнетті, Нанні Балестріні, А. Порта. Ці поети разом із критиком та прозаїком Дж. Манганеллі, прозаїком А. Арбазіно утворили колектив об'єднання, антитетичний творчим пошукам попереднього покоління (К. Кассола, А. Моравіа, П. Пазоліні, Дж. Бассані та ін.), протиставляли соціально заангажованому неореалізму дотепну іронію, довільне мовлення, притаманне французькому новому роману, намагалися поновити традиції авангардизму 20-х XX ст.

Гумані́зм *(лат. humanus, від homo: людина)* — потужний інтелектуальний напрям у антропоцентризмі, притаманний добі Ренесансу, іноді ототожнюваний з нею, сформований в Італії XIV—XV ст. і поширений в інших країнах Європи. Термін запроваджений німецьким просвітником Ф. Нітхаммером (1808). Г. виник як цілісна світоглядна система внаслідок вивчення самодостатньої, самоусвідомлюваної людини, як заперечення всього, що призводить до її відчуження. Основним джерелом формування концепції Г. була антична класика, передусім твори золотого (Августового) віку, що викликала захоплення довершеністю її естетики, сприйнятої як нормативний зразок для наслідування; така настанова зумовила критику середньовічних методологій інтерпретації латинської, почасти грецької минувшини. Універсальність світу, позначеного рисами антропоцентризму, характерна для творчості Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Леонардо да Вінчі, Л. Валли, Г. Піко делла Мірандоли, Дж. Бруно, Л. Б. Альберта, М. Фічіно та ін., які ґрунтовно вивчали давньогрецьку і римську літератури, тлумачили й видавали античну спадщину, передусім твори філологічної критики. Головною їх метою було опанування давньої граматики і риторики, історії та поезії, яка в період Відродження перетворилася на універсальний дискурс, стимулювала розвиток новочасної науки, філософії, релігії, літератури, формувала ідеал свободи, самоусвідомлення людини як носія невичерпного творчого потенціалу. Засади гуманістичного світогляду притаманні Мікеланджело, М. де Сервантесу, Ф. Рабле, Еразму Роттердамському, В. Шекспіру, Т. Мору та ін., переконаним у цінності людини з її інтелектуальними, духовними та матеріальними потребами, з її правом на особисте щастя, у необхідності розбудовувати життя за критерієм розумності. Ідеї Г., поширення яких було припинено церковною реформацією, розвинули просвітники XVIII ст. (П.-А. Гольбах, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є та ін.), неогуманісти В. фон Гумбольдт, Й. Вінкельман, Й.-В. Гете, Ф. Міллер, Й.-Г. Гердер, романтики та ін. Так, на переконання І. Канта, який послідовно дотримувався принципів категоричного імперативу, людина може бути для іншої метою, але не засобом. В Україні концепцію Г. обстоювали новолатинські поети, письменники-викладачі Києво-Могилянської академії; вона стала базовою у творчості Григорія Сковороди з характерною для неї «проповіддю життєрадісної гуманності» (І. Франко), в доробку Т. Шевченка, П. Юркевича, І. Франка, Лесі Українки, Є. Плужника, В. Барки та ін. Криза Г., яку передбачили Ф. Ніцше, О. Шпенглер та ін., відбулася у XX ст., спричинена злочинною практикою тоталітарних режимів, засиллям технократичних тенденцій. Спроби відновлення гуманістичних засад спостерігалися в екзистенціалістів, переконаних у «приреченості людини на свободу» (Ж. П. Сартр), наявні в ідеї загальнолюдських цінностей, не визнаних сучасним постмодернізмом.

Гуманісти́чна психоло́гія *(лат. humanus, від homo: людина, і грец. psychē: душа, logos: слово, вчення)* — напрям у психології XX ст., що надавав пріоритету особистості як унікальній цілісній системі, схильній до самоактуалізації. Представники Г. п. полемізували з прихильниками біхевіоризму та фройдизму, які вважали поведінку людини залежною від її попереднього досвіду, орієнтуючись на вільну реалізацію людиною творчого потенціалу (Г. Олпорт, А. Маслоу), зміцнення її віри в себе та можливість досягнення стану ідеального Я (К. Роджерс). Головними у Г. п. були мотиви, покликані забезпечити не адаптацію до середовища чи комфорт, а конструктивне зростання людського Я, формування внутрішнього (феноменального) світу, цілісної моделі особистості з її неповторним стилем існування. Г. п. суголосна художній творчості, адже її доробок розкриває невичерпні можливості людського генія.

Гу́мор *(нім. Humor, англ., франц. humour, рос. юмор, від лат. humor: волога)* — різновид відображення смішного, кумедного в життєвих явищах та людських характерах, є водночас вираженням ставлення автора до смішного і явищем художньої рецепції, «схваленням через висміювання» (М. Стеблін-Каменський). Специфіка фантазії відкриває за нікчемним величне, за безумом — мудрість, за дивацтвами — «достеменну природу явищ», за смішним — сумне. Водночас Г. знімає величне з котурнів, демонструє заземлені прояви ідеалізованих моделей. Залежно від емоційної тональності та культурного рівня мовця, автора він може бути доброзичливим, м'яким, інтелігентним, товариським, сумним або саркастичним, в'їдливим, вульгарним. Основою Г. є катарсис, сублімація емоцій, коли комічна реакція зумовлює нестримний сміх. Він близький до дотепу,

особливо при несподіваному зіставленні віддалених предметів та використанні неочікуваних асоціацій, проте відрізняється від нього свідомим поєднанням високого й низького стилів. Термін «Г.» походить від різночитання поняття «темперамент», відображеного в назвах комедій «Людина зі своєю вдачею» (1598), «Людина без своєї вдачі» (1599) англійського драматурга Б. Джонсона, який використав гру слів: «Every Man in his Humour» та «Every Man of his Humour». Об'єктом Г. постає не цілісне явище, предмет чи особа, а окремі огріхи загалом позитивних явищ, неадекватні конкретній ситуації людські вчинки; це відрізняє його від сатири, іронії, гротеску, сарказму. Г., охоплюючи суперечності та контрасти життя, твориться насамперед метафорою, а не порівнянням, що дає змогу розкривати піднесене в обмеженому, дрібному факті, тому він у художньому вираженні часто набуває не так критичного, як оптимістичного забарвлення. Теоретичне осмислення Г. започатковане античною естетикою, проте набуло концептуального вигляду завдяки романтикам, які вбачали у ньому адекватну форму комічного, піднесеного «навиворіт» при синтезуванні високих поривів та буденності. Г.-В.-Ф. Гегель пов'язував Г. як завершальний етап творчості з індивідуальністю митця («Естетика»), А. Бергсон вбачав у ньому характерну рису людської натури, З. Фройд — сублімацію сексуального потягу. Г. в широкому розумінні називає щирий сміх, ознаку сміхової культури, елемент гри, обряду на зразок давньогрецьких Діонісій чи середньовічних карнавалів. Без Г. неможлива жодна арлекінада чи трикстеріада, будь-який блазенський жанр усної та писемної словесності. Міфологеми фольклору найповніше розкриті в ритуалах найдавніших календарно-обрядових дійств, які супроводжувалися сміховими та еротичними сценками, в анекдотах, казках, прислів'ях, приказках, коломийках, жартівливих оповіданнях та піснях. Уснопоетичні джерела Г. були основою формування багатьох самостійних літературних жанрів — комедії, ателланів, фарсу, фастнахтшпілів, інтермедій, вертепу, памфлетів, крутійських романів, гуморесок, фейлетонів, усмішок, травестій, пародій тощо. Г. розвинувся за доби Ренесансу, будучи введеним до роману «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, п'єс В. Шекспіра; його амбівалентна семантика була поглиблена просвітниками Вольтером («Кандід», «Простачок»), Д. Дідро («Жак-фаталіст»), Г. Філдінгом («Історія Тома Джойса, найди»), Т. Смолеттом («Пригоди Перегріна Пікля») та ін. Цікавий тип Г. розробили англійські письменники, які будували сюжет на акцентуванні дивацької пристрасті персонажа («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» А. Стерна). Панівна іронічність у творах романтиків не послаблювала доброзичливості сміху «Життєвих поглядів кота Мура» Е.-Т.-А. Гофмана, «Незвичайних пригод Петера Шлеміля» А. фон Шаміссо, «Титана» Жан-Поля (псевдонім Й.-П.-Ф. Ріхтера). До невичерпних ресурсів Г. зверталися М. Гоголь, Ч. Діккенс, А. Доде, Марк Твен, А. Чехов, Й. Л. Караджале, Дж. К. Джером, Я. Неруда, Я. Гашек, Б. Нушич, К. Чапек, О. Аверченко, М. Зощенко, М. Булгаков, Е. Льост, М. Крлежа, М. Лассіла, Нацуме Сосекі та ін. Поряд зі світлим, оптимістичним Г. практикується також «чорний», похмурий, з елементами ексцентрики, парадокса, іноді цинізму, представлений, зокрема, у доробку футуристів, дадаїстів, представників драми абсурду. Г. безпосередньо пов'язаний з національним характером, що засвідчують дані культурно-історичної школи. Так, раблезіанство, зафіксоване Ф. Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель»), Р. Ролланом («Кола Брюньйон»), притаманне французам, потяг до егоцентричного дивацтва та скепсису (В. Шекспір, Л. Стерн, О. Вайлд, Дж. К. Джером) — англійцям, запальний Г. (М. де Сервантес, Лопе де Вега, Т. де Моліно) — іспанцям. Яскравий, незлобивий український Г., закорінений у фольклорі, був найповніше виражений у стихії «низового бароко», коли дотепний, іноді саркастичний жарт зумовлював «гомеричний сміх». Такими джерелами живилися творчість І. Котляревського, Є. Гребінки, Л. Глібова, С. Руданського, В. Самійленка, комедії «корифеїв українського театру», фейлетони і гуморески Остапа Вишні, В. Чечвянського, К. Котка, К. Буревія, Мартина Задеки, Ганни Черінь, М. Понеділка, П. Глазового, Ю. Івакіна, А. Крижанівського, В. Міняйла, Є. Дудара, О. Чорногуза, П. Красюка, П. Осадчука та ін., а також письменників еміграції С. Фодчука, Зої Когут, Остапа Зірчастого (Д. Нитченка), Е. Козака (псевдоніми: ЕКО, Гриць Зозуля) та ін. Особливу роль у популяризації Г. відіграє преса. Г. характерний для першого українського журналу «Харьковский Демокрит» (1816), львівських видань «Дневник руський» (1848), «Лада» (1853), рукописної періодики на зразок громадівської «Помийниці» (Київ, 1983—64), народовського «Клепала» (1860—63) А. Вахнянина. У Львові було навіть започатковано суто гумористичну газету «Дуля» (1864). Згодом у Коломиї з'явилося «Кропило» (1869), в Ужгороді — «Сова» (1871—1905), у Києві — «Шершень» (1906) В. Лозинського, «Хрін» (1908), у Львові — «Оса» (1912) та «Жало» (1913—14) С. Терлецького. Цікава низка гумористичних видань, переважно рукописних, іноді віддрукованих на гектографі, належить Українським січовим стрільцям: «Самохотник», «Бомба», «Самопал», «УСУСУ», «Тифусна одноднівка» та ін.

Гуморе́ска *(нім. Humoreske, англ. humoresque, comic story, франц. humoresque, рос. юмореска, від лат. humor: волога)* — невеликий віршовий, прозовий чи драматичний твір з комічним сюжетом, що відрізняється від сатири легкою, жартівливою тональністю. У Г. сміх постає у вигляді доброзичливої, емоційно забарвленої критики у дотепній, парадоксальній, іронічній, гротескній, пародійній, інколи оксиморонній формі з акцентуванням морально-етичних критеріїв, які унеможливлюють цинізм, масні, вульгарні вислови. Г. як жанр зумовлена схильністю людини до жарту, глузування з невідповідності конкретної дії претензіям на її значущість, комічністю внутрішніх та зовнішніх суперечностей людського існування. Письменство живиться джерелами фольклору, в яких зосереджено віковий досвід сміхової культури (*«Катерина та Дем'ян / Посварились за бур'ян. / Катерина Дем'яну / Не уступить бур'яну»*, жартівливі пісні: «Продай, милий, сиві бички», «Ой гоп, таки так!», «Ой що ж то за шум учинився», «Якби я був полтавський сотник» тощо). Г. має велику літературну традицію, засвідчену інтермедіями, вертепом, низкою творів «низового бароко», доробком І. Котляревського, Є. Гребінки, М. Гоголя, С. Руданського, В. Самійленка, корифеїв українського театру, Валер'яна Пронози (псевдонім В. Еллана (Блакитного)), Ю. Гедзя, Ю. Вух-

наля (Ковтуна), В. Чечвянського, Остапа Вишні, О. Ковіньки, М. Понеділка, Е. Козака, В. Чапленка, Я. Масляка, С. Воскрекасенка, Д. Білоуса, М. Ярового, С. Олійника, А. Крижанівського, Ю. Івакіна, О. Чорногуза, Є. Дудара, О. Стусенка та ін.

Гумори́стика *(лат. humor: волога)* — сукупність гумористичних художніх творів, гумористична література загалом, що поширюється на всі періоди розвитку письменства.

Гурто́к Кі́ркора — гурток відомого історика та фольклориста А. Кіркора, сформований у середині 50-х XIX ст. у Вільні. До Г. К. належали переважно поети й історики (В. Сирокомля, В. Коротинський, А. Верига-Даревський, А. Одинець, І. Ходько, М. Бєлінський, М. Малиновський, А. Пенькевич, А. й М. Ренієри та ін.), які вивчали також народну творчість українського Полісся. Так, В. Сирокомля був автором «Короткого дослідження мови русинів Мінської губернії». М. Ренієр записав давню сатиричну баладу «Диво Боже. Піп і Кирик», А. Пенькевич перекладав на польську мову поліські пісні. Діяльність гуртка позначилася на творчості польського поета В. Дуніна-Марцинкевича, зокрема на його комедії «Пінська шляхта», де помітні також впливи драматургії І. Котляревського, М. Гоголя, О. Островського.

Гуса́ни — вірменські народні співці, відомі з XVII ст. як ашуги, синкретичні віршові тексти яких, виконувані у супроводі барабана, ліри, пандура чи сурми, були переспівами писемних пам'яток, зокрема праць істориків V ст.: Агатангела, Павстоса Бузанда, Егіше, Мовсеса Хоренаці та ін. Вони поширювали також пісні безталанної сіроми (гарібі), епічні та міфічні твори, еротичні та сатиричні пісні, тому конфліктували з релігійною і світською владою. Г. спочатку називали служителів у храмі Гісана (вірменський варіант імені Діоніса) або Ари Прекрасного — виконавця театрального обряду поховання цього бога. Завдяки Г. збереглася вірменська епічна поема «Давид Сасунський».

Гуса́рська лі́рика — напрям у російській літературі початку XIX ст., засновником якого вважається поет, організатор партизанського руху під час Вітчизняної війни 1812 Д. Давидов. На відміну від традиційних батальних мотивів Г. л. представлена як своєрідний віршований щоденник російського офіцера, у якому інтимізувалися воєнні будні поета-вояка, патріота, гультяя, відчайдуха, пияка, коханця, вільнодумця, якому набрид салонний етикет. Д. Давидов у низці своїх віршів подав типові зразки цієї лірики («Бурцову. Запрошення на пунш», «Бурцову», «Гусарський бенкет», «Поетична жінка», «Колись вона мене любила» тощо), позначені широким діапазоном переживань — від щирих веселощів до глибокого суму.

Гуси́тська літерату́ра — усні та писемні твори, поширювані під час гуситського руху (перша половина XV ст.) і пов'язані з іменем лідера чеського повстання Яна Гуса — автора не лише програмових текстів («Книги про симонію», «Про церкву» тощо), а й популярних у суспільстві пісень («Navščěv nas...» та ін.), одного із засновників чеської літератури на живомовній народній основі та упорядника правопису: «Орфографія богемічна», «Велике тлумачення». У тогочасному письменстві, в якому панували реформістські ідеї, пріоритетними були публіцистичні жанри — антипапські проповіді, епістоли, маніфести, трактати («Трактат про євхаристію» Яна із Жатця), віршовані заклики (пісня «Хто ви, Божі воїни?», що стала гімном таборитів). Аналогічні пісні були основою збірника «Істебницький канцон» (1420). Важливим документом вважається створений за участі Яна Жижки «Вояцький статут», також «Гуситська хроніка» Лаврентія (Вавржинця) із Бржезови, що охоплює події 1414—21. Г. л. вплинула на чеське відродження, на діяльність будителів, на творчість письменників (А. Їрасек, С. Чех та ін.) та композиторів (Б. Сметана, А. Дворжак), викликала інтерес науковців, зокрема З. Неєдли.

Гусля́р — народний співець-музика, який грав на гуслях. Цей старовинний багатострунний щипковий інструмент Київської Русі (згадується в документах з VI ст.) мав вигляд плоскої скриньки різної форми: крилоподібної, дзвінчастої, шоломоподібної, прямокутної. Кількість струн варіювалась від декількох на найдавніших інструментах до 55—58 на зроблених у XX ст. Г. виконував переважно билинні пісні та ін. твори героїчного епосу. Збереглися в Україні лише в Карпатах, натомість набули поширення в Росії, здебільшого в оркестрах народних інструментів.

Гу́стинський літо́пис, або **«Кро́йника...»,** — анонімна історіографічна пам'ятка словесності першої половини XVII ст., написана, очевидно, в 1623—27 Захарією Копистенським. Відома за кількома копіями, найголовніша з яких належить перу ієромонаха Густинського монастиря під Прилуками Михайла Лосицького (1670). У Г. л. розповідається про минуле України від християнської версії світотворення та києворуського періоду до 1597. Формуючи Г. л., автор користувався Іпатіївським літописом, хроніками Великого князівства Литовського та Речі Посполитої, зокрема Я. Длугоша, М. Бєльського, М. Стрийковського, О. Гваньїні та ін., працями європейських істориків (Ц. Бароній, М. Крузій та ін.), греків Куропалата, Никифора Грегори тощо, посилався на твори Йосифа Флавія, Тертуліана, Мелетія Смотрицького, послуговувався житіями святих, переказами, що засвідчувало значну його ерудованість. Пам'ятка завершувалася трактатами в дусі полемічної літератури «Про походження козаків», «Про запровадження нового календаря», «Про початок унії». Позначилася на «Патерику» Сильвестра Косова, «Синопсисі» тощо. У рукописі 1670 містився літопис Густинського монастиря («Літописец о первом зачатии и создании святыя обители монастыря Густыкского»), який, очевидно, належав перу Михайла Лосицького. У ньому не лише подавалася історія цього монастиря, а й ішлося про події у Мгарському та Латинському монастирях, про діяльність Ісайї Копинського тощо.

Гута́рка — білоруський народний художньо-публіцистичний жанр, твір на актуальну тему, що має сатиричне забарвлення. Представлений у формі дотепного діалогу двох чи кількох співрозмовників. Особливо популярною Г. була в середині XIX ст.: «Гутарка Данила із Степаном», «Ось тепер який люд став», «Сход», «Гутарка двох сусідів», «Гутарка старого діда» тощо. Цей жанр запозичили письменники, зокрема Ф. Блус, автор «Промови Старовойта до селян про свободу».

Гюльчи́н *(перс., букв.: той, хто збирає квіти)* — збірник дидактичного спрямування, притаманний поезії Близького Сходу, який містив твори різних авторів про певного поета або уривки з його доробку.

Ґ

Ґаве́нда (*польс. gawęda*) — жанр польської літератури, до якого належали епічні прозові (зрідка — віршовані) невеликі за обсягом твори про цікаві події поточного життя. Ґ. подібна до українських бувальщин, пов'язана з традиційною шляхетською культурою, з міфом сарматизму, активізована студіями Г. Жевуського («Спогади Сопліци», 1838). Різновидом жанру є кунтушова Ґ., присвячена розповідям про диваків-шляхтичів, наприклад «Записки добродія Бенедикта Віннецького» І. Ходзька (цей прийом використав Г. Сенкевич, змальовуючи образ пана Заглоби у трилогії «Вогнем і мечем», «Потоп», «Пан Володієвський»). Ґ. розвивалася на фольклорній основі (віршоване оповідання з народного побуту). Іноді фольклорний твір важко відрізнити від літературного. Про це свідчить популярний збірник «Польський казкар. Казки, оповідки та ґавенди», що складався з текстів, зібраних переважно на землях Західної Білорусі. Ґ. притаманна нечітка композиція, експресивність, послідовне використання діалектизмів, жаргонізмів, вульгаризмів. Ґ. декламували у товариському колі першої половини XIX ст., інколи за бенкетним столом; мовець (ґавендзяж) довільно інтерпретував фабульні перипетії, насичував свій текст фонічними ефектами, апелював до аудиторії тощо. Специфічні ознаки Ґ. використовували польські романтики, що спостерігається у вірші «Перепочинок в Упіці» та фрагментах поеми «Пан Тадеуш» А. Міцкевича, у збірці «Ґавенди і рими летючі» (1853) В. Сирокомлі, в оповіданні Антонія Роллє тощо. У другій половині XIX ст. Ґ. зникла, очевидно, під впливом реалізму, іноді поєднувалася з іншими жанрами («Пан Єнджей Пищальський» А. Дигасинського, проза К. Юноші-Шанявського), зазнала стилізації в першій половині XX ст. (К. Прушинський, М. Ванькович) або набула вигляду «ембатарії» («Легіонерські ґавенди» З. Рейса, 1933).

Ґазе́ль (*араб. azal: ліричний вірш*) — поширена в арабській та перській поезії віршова форма. Складається не менше ніж із трьох, не більше ніж із п'ятнадцяти-вісімнадцяти структуротвірних одиниць — бейтів (двовіршів), пов'язаних наскрізною касидною монограмою кожного другого рядка — «другої місри» (крім першого бейта з парним римуванням — матла́, де римуються обидві місри) за схемою метричної основи аруза: *aa, ba, ca, da* та ін. Викінчені за думкою, евфонічно узгоджені строфи не сковуються певною фабулою, їх об'єднують спільний мотив, композиційне протиставлення чи зіставлення певних образів завдяки редифу, регулярному словоповтору після рими, наскрізній епіфорі. За канонічною поетикою (Атаула Хусайні, XIV ст.) кожен бейт мав самозамикатися, щоб не залежати від цілого вірша. У кінцевому бейті (макта) автори зазвичай використовували прийом сфрагіди і називали своє ім'я або прізвище-псевдонім (тахаллус). У Ґ. розроблялися переважно світські мотиви: любов юнака до дівчини, яку охороняли пильні очі батька чи братів; таємні опівнічні побачення перевдягнених закоханих, їхні клятви, скарги, звинувачення у невірності; страждання коханих, викриття цих побачень, що зумовлювали трагічні наслідки. У Ґ., написаній перською мовою, важко визначити стать ліричного героя, власне коханої (коханого), при перекладі іншими мовами подану здебільшого як жіночу. Імена в Ґ. не були суттєвими, оскільки у творах був відображений імперсональний, неіндивідуалізований ліричний суб'єкт. Ґ. приваблювали винятковою музичністю, яка була повною мірою виражена в ліриці фарсімовного поета XIII ст. Джалаледдіна Румі: збірка «Ґазель під акомпанемент лютні», в якій використовувалося чергування довгих і коротких звуків. Особливо цінувалися музичні властивості вірша. Шафія-Кедкені вбачає у ліриці Джалаледдіна Румі, Мусліхіддіна Сааді, Шамседдіна Гафіза аналогію з музикою вищих світських церемоній, коли соліст співав, а музики грали, виявляє тут ознаки динамічності мовлення, суголосні «танцю, серцебиттю та пульсу поета», який здебільшого не сам писав свої твори (наприклад, Румі), а диктував їх своїм учням, які виголошували тексти «гарним наспівом». Специфіка Ґ. зумовлена традиціями меккської та мединської поезії. Іноді динамічний сюжет розбудовувався у вигляді діалогу. Траплялися також Ґ. — філософські медитації, перейняті вченням суфізму (твори Джалаледдіна Румі, Мусліхіддіна Сааді) та анакреонтичними настроями (доробок засновника омаритської течії Омара ібн Абі Рабія з Хіджаза, /644—712/), втіленими в алегоріях. Форма Ґ., яка, ймовірно, постала на основі давньоперської народної лірики або із зачину, тобто насибу, касиди, виникла у VII ст. в арабській та перській поезії, невдовзі поширилася в арабських та тюркомовних літературах (Абу-Абдаллах-Джафар Рудакі, Абу-ль-Хайрі, Шамсиддін Гафіз, Абдурахман Джамі, Алішер Навої, Гассан-Огли Іззеддін, Махтумкулі, «цар поетів» Карі Абдулла, Зія Карізад та ін.), вплинувши на індійську, уйгурську, таджицьку, узбецьку, непалі, азербайджанську, афганську та урду літератури, іноді утворювала цикли, поширювалася у диванах, наприклад у «Дарі юності», «Середині життя», «Повноті досконалості» та ін. (п'ять збірок формували «П'ятикнижжя») Аміра Хосрова Пехлеві (XIII ст.) — автора понад двох тисяч Ґ. Особливого розквіту Ґ. досягла у XIV ст. Приклад Ґ. з доробку Абу-Алі-Хусейна Ібн Сіни у перекладі В. Мисика:

Що за людці! Так заздрять на мій хист,
Що заочі кленуть мене повсюди.

Знання, освіта, розум мій — для них
Лиш зачіпка для лайки та огуди.

Як дикий цап рогами скелю б'є,
Так і мені ці докучають люди.

Та юнака, що став на певний шлях,
Не устрашать пусті їх пересуди.

Традицію Ґ. продовжував останній представник Делійської школи поетів урду Даг Пехлеві (1831—1905), автор збірників «Квітник Дага», «Сонце Дага», «Місячне світло Дага», «Пам'ять про Дага». Європейський читач вперше познайомився з Ґ. в латиномовній інтерпретації Т. Гайда (1767); особливо зацікавилися цим жанром за доби романтизму в контексті інтересу

до культури Сходу. Першим до Ґ. в Європі звернувся Й.-В. Гете, написавши збірку «Західно-східний диван» (1819); цю традицію підтримали Ф. Шлегель, Ф. Рюккерт, А. Платен, Е. Гайбель, Ф. Боденштедт, Ф. Гагельштанге, Ф. Фаленський, А. Фет, В. Брюсов, Вяч. Іванов, Р.-М. Рільке, О. Мандельштам, Ф. Гарсіа Лорка та ін. Ґ. трапляється і в доробку українських поетів (І. Франко, В. Поліщук, М. Орест, Д. Павличко та ін.). У творчості А. Казки ця віршова форма зазнала певної зміни: не вживається сфрагіда, хоч після монорими застосовано редиф:

Хлоп'ятком бігав я в садку — то був лиш сон!
Ласкало сонце у щоку — то був лиш сон!

І сад здававсь старий, густий, і так було
В нім любо гратись в холодку — то був лиш сон!

І батько, й ненька, і брати, і сестри — де воно?
Все щезло, мов луна в гайку, — то був лиш сон! [...]

Ґ. вивчав А. Кримський («Історія Персії, її літератури і дервішської філософії», 1909—17).

«Ґанжýр» (*тибет. «Слова»*) — священна енциклопедична книга канонічних текстів, приписуваних Будді, перекладена на тибетську мову з монгольської за правління Лігденхага (1604—34). «Ґ.» складається з 108 томів, які містять різні за жанрами прозові та поетичні твори (татри, сутри, притчі тощо); особливого значення у них надається бесідам Будди з учнями про етичні та філософські проблеми.

Ґáтха (*перс. gatha*) — різновид давньоіранських літургійних гімнів, автором якого, ймовірно, був Заратустра (VII—VI ст. до н. е.); утворює шість сакральних книг «Авести». Вірш будується на основі єдинопочатків, охоплює від чотирьох до семи висловлень. У Ґ. висвітлено дуалістичність добра і зла, світла й темряви.

«Ґéндзі-моноґотáрі» (*япон. «Повість про принца Ґендзі»*) — японський роман палацової дами Мурасакі Сікібу, написаний на межі X—XI ст. Складається із 64 розділів, має три частини, присвячені оповіді про юнацькі роки та любовні пригоди схожого на європейського Дон Жуана ідеалізованого принца, його змужніння, заслання, повернення додому, визнання та смерть, опису життя всиновленого ним принца Каору. Панівною у творі була ідея буддійської карми, неминучого покарання за гріхи.

«Ґóльфштом» — збірник (Харків, 1925) літературної організації «Асоціація Комункульту», в якому відображено авангардистські погляди на літературу та мистецтво, передусім настанови метамистецтва М. Семенка (деструкція — екструкція — конструкція). Вони були реалізовані у повісті «Штаб смерті» Г. Шкурупія, оповіданнях О. Слісаренка, С. Левітіної, поемі «Повість про містера Юза» М. Бажана, поемі «Рейс» Г. Коляди та ін.

Ґошмá — одинадцятискладник, різновид азербайджанського віршування, утворений, за припущенням Г. Шенгелі, із двовіршової ґазелі, що має внутрішні рими, які збігаються із цезурою. Складається з п'яти катренів. У першій строфі — перехресне римування (перехресні редифи), в інших — перші три рядки римуються окремо, а четвертий — з другим та третім рядком першої строфи. В останній строфі Ґ. згадується ім'я поета, тобто використовується прийом сфрагіди. Як найдавніша силабічна форма Ґ. відома ще під назвою «ґошга», поширена в ацузькій поезії. Її різновидами є джиґали Ґ., що виникла на підставі сполучення з баяті, додагдеймеза та ділтерпермеза, особливістю яких було усування звуків певної артикуляції (див.: **Нестулиýст**), теджніс. Хоча Ґ. ще у XVI—XVII ст. використовували Хатаї, Аббас, Амані та ін., вона утвердилася завдяки Вагіфу та Відаді у XVIII ст. як одна з основних форм азербайджанської версифікації. Властива й іншим тюркомовним літературам. Звертався до неї і туркменський поет Махтумкулі (1733—93), який, відмовившись від арабо-перського аруза, перейняв її силабіку:

Туман обтяжно на горі лежить,
І тягне вітром свіжим із Гюргена...
Доці впадуть — і піною кипить
Вода бурхлива в берегах Гюргена.

Вздовж річки — гай, і очерет росте.
Тут у красунь — одіння золоте.
А білі коні столочили степ.
А буйволи п'ють воду із Гюргена.

Тут караван спинивсь на водопій.
І, розгорнувши білих хмар сувій,
Стрімчастий берег на відбиток свій
Задивлений у дзеркалі Гюргена.

Міцніше затягнувши свій кушак,
Йде на ловитву з соколом юнак,
І вітру груди підставля сугак.
Безмежний степ простерся вздовж Гюргена.

Махтумкулі, ти йдеш шляхом прочан.
Ніхто на серці не загоїть ран.
Красуня йде струнка, немов джейран,
Шукає броду в піняві Гюргена
(переклад П. Мовчана).

«Ґран жьо» — журнал французьких сюрреалістів (1928—30; з'явилося всього три числа), близький за ідейно-художньою платформою до «Дисконтіюїте»; назва однойменного літературно-мистецького угруповання (П. Вайян-Кутюр'є, Р. Домаль, Р. Вайян, Р. Жільбер-Леконт, М. Анрі, З. Рейч, А. Арфо та ін.), що проіснувало до 1932. За переконаннями угруповання було протилежне групі А. Бретона, входило до складу групи «Фрер симпліст» («Братство простаків»), представники якої прагнули досягти простоти дитинства, яка дасть змогу віднайти шлях до абсолюту.

«Ґрóно» — літературно-мистецький збірник (К., 1920), який видала однойменна, створена в 1920 за ініціативою В. Поліщука, група українських митців (П. Филипович, Д. Загул, Г. Косинка, Г. Шкурупій, А. Петрицький, Г. Нарбут та ін.) при редакції газети «Більшовик» — органу Київського губкому КП(б)У. У виданні декларувалося написане В. Поліщуком «Credo» цієї групи, в якому був визначений її метод («спіралізм») як межа між імпресіонізмом та футуризмом; були опубліковані вірші В. Поліщука, М. Терещенка, Д. Загула, П. Филиповича, проза Г. Шкурупія, Г. Косинки, Ю. Меженка. «Ґ.» відмежувалося від пролеткульту (стаття «На роздоріжжі» Костя Котка). Збірник засвідчив невизначеність ідейно-естетичних поглядів тогочасного письменства: на сторінках одного збірника поряд друкувалися майбутні «неокласики» (П. Филипович), «ланківці» (Г. Косинка) та «авангардівці» (В. Поліщук).

Д

«Дави́д Сасу́нський» — героїчний епос вірменської літератури, який формували і поширювали різними діалектами вірменської мови (сасунським, мокським тощо) народні співці — віпасани. Складається з чотирьох частин, або гілок: «Санасар та Багдасар», «Мгер Старший», «Сасунці Давид», «Мгер Молодший». Особливо популярною є третя частина, головний герой якої Сасунці Давид разом із своїми побратимами очолював повстання вірменів (851) у гірському Сасуні проти збирачів данини Арабського халіфату. Він, як і Санасар, Мгер Старший та Мгер Молодший, втілював лицарські риси середньовічного героя, був прикладом мужності та благородства, асоціювався із Хутеці Овнаном — керівником збройного руху проти тирана Мсра Меліса, який намагався підкорити Сасун. Пам'ятка містить згадки про багдадського халіфа, який тероризував Вірменію, арабського деспота Буга тощо. Крім батальних епізодів та героїчних вчинків персонажів, епос висвітлює космогонічне світосприйняття та етнопсихологію вірменів, розкриває їхній суспільний лад, що має ознаки і матріархату, й патріархату, подає любовні мотиви, побутові деталі. Пам'ятку характеризують лаконізм, простота, стримана образність ритмічного поетичного мовлення, чергування в ній ямба та анапеста. Її текст вперше записав у 1847 фольклорист Г. Срвандзтян. Мотиви героїчного епосу відображені у художніх творах О. Туманяна, А. Ісаакяна, Н. Заряна та ін. Відомий «Д. С.» й українському читачеві за перекладами П. Тичини, В. Свідзинського, Є. Фоміна та ін. Найповніший текст цієї пам'ятки відтворений у перекладі В. Кочевського (2004).

Да́вня украї́нська літерату́ра — період історії українського письменства IX—XVIII ст., складниками якого є києворуський, ренесансний, бароковий та почасти просвітницький етапи, здебільшого об'єднані спільним христоцентричним дискурсом (лише література Відродження розглядається як частково секуляризована). Визначальною для києворуського етапу розвитку Д. у. л. була роль Св. Письма, інтертекстуальні зрізи якого віднаходять у будь-яких жанрах. Поширювалися також перекладні неканонічні тексти, апокрифи, агіографії, ораторсько-повчальна проза, в основі якої були тексти патристів, а також вояцька повість, церковні гімни тощо. Вони поповнювали апракосне Євангеліє, «Пчолу», «Золотоструй», «Ізмарагд» тощо, вплинули на Остромирове євангеліє (1056—57), на Ізборники Святослава (1073, 1076). Згодом з'являлися власні жанри, почасти з мотивами, ремінісценціями, запозиченими з грецьких, давньоболгарських, рідше — з давньосербських джерел. Серед них найповніше розвинулися позначені монументальним стилем літописи. Найвідомішими з них є Повість минулих літ, Київський та Галицько-Волинський літописи, збережені у Лаврентіївському кодексі (1377), доведеному до 1110 року, та Іпатіївському списку (1425), який охоплював усі три пам'ятки, тому пізніше був названий «Літописом Руським». Найпомітнішим в ораторсько-повчальній прозі, розмежованій на урочисті слова та казання, вважають «Слово про Закон та Благодать» першого київського митрополита-русина Іларіона (1051—55), а також проповіді Кирила, єпископа Турівського (з 1169), яким властива яскрава метафорика, драматизація біблійних подій. Антитетичним за стилістикою, суто інформаційним видається паломницьке «Житіє і ходіння Данила, Руської землі ігумена», в якому описана його проща до Єрусалима. Стихією сміхової культури, ознаками трикстеріади позначене «Моління Данила Заточеника». Особливе місце у Д. у. л. києворуського періоду посідає анонімне «Слово о полку Ігоревім», що може розглядатися як зразок героїчного епосу поруч із «Піснею про Роланда», «Піснею про мого Сіда», «Витязем у тигровій шкурі» Ш. Руставелі. Розвиток християнства зумовлював появу житійної літератури. Популярними були житія Бориса і Гліба, містифіковані агіографії про княгиню Ольгу та князя Володимира. Зразками жанру вважають «Житіє Феодосія Печерського», «Житіє Михайла Чернігівського» та ін. Виникли збірники житій, як-от Києво-Печерський патерик. Занепад Київської Русі вплинув і на літературу. Монументальний стиль у ній поступається перед орнаментальним, пов'язаним із впливом другого болгарського відродження та творчості болгар за походженням, київських митрополитів Кипріана (?—1406) та його наступника Григорія Цамплака (1364 — прибл. 1420), які запровадили прийом «плетіння словес». Піднесення Д. у. л. відбувається завдяки новолатинським поетам (Юрій Дрогобич, Павло Русин із Кросна, Григорій Чуй Русин із Самбора, Георгій Тичинський Рутенець, Севастян Кльонович, Ян Домбровський та ін.), творчість яких розглядають у контексті класичного Ренесансу. Вони не тільки освоювали його естетику, а й брали безпосередню участь у її структуруванні. У масиві творів, написаних штучною книжною мовою, іноді з'являлися зразки живонародною мовою, як-от анонімна пісня «Дунаю, Дунаю, чему смутен течеш?» або «Пасквіль 1575 року» Яна Жоравницького. Важливою частиною давньоукраїнського письменства вважають полемічну літературу, що виникла на підставі розколу християнської церкви та спроби знову об'єднати її католицьку і православну гілки, вираженої, зокрема, Берестейською унією (1596), яка призвела до розколу вірян, зумовила спочатку «чорнильну» полеміку церковних ієрархів, а потім перманентні польсько-українські (козацькі) війни. Національне відродження супроводжувалося постанням братських шкіл, на основі яких пізніше сформувалася Києво-Могилянська колегія, а з 1701 — академія, що була чи не єдиним вищим навчальним закладом у православному слов'янському світі. Діяли друкарні, зокрема друкарня Балабана, Києво-Печерської лаври. Особливого значення набули «Адельфотес» (1591) Арсенія Елассонського, граматики Лаврентія Зизанія (1596) та Мелетія Смотрицького (1619), «Лексикон словеноросський» (1627) Памва Беринди, в якому виокремлено розділ з поетики. Яскравий стиль бароко (ранній, розвинутий та пізній етапи) найповніше розкрив свої зображально-виражальні можливості у різних жанрах шкільної драми (містерія, міракль, мораліте, історична драма, трагікомедія, інтермедія), вертепах, особливо у поезії (панегірики, епіграми, геральдична, курйозна, зорова поезія і т. д.), козацьких літописах.

Маючи національні особливості, українське бароко засвідчувало і спільні ознаки з європейським: елементи концептизму, культизму, метафізичної поезії, менше — марінізму. Перші прояви цього стилю характерні для діяльності очоленої Захарією Плетенецьким київської науково-літературної групи «Атеней», до якої увійшли Памво Беринда, Йов Борецький, Тарасій Земка та ін. Драматургія в Д. у. л. започатковувалася на основі сміхової культури, розвивалася від інтермедій до «Трагедії [...] пресвятого Івана Святителя» (1619) Якуба Гаватовича. Перший зразок містерії «На Різдво Ісуса Христа вірші» (1619) подав Памво Беринда. Відомими були драматичні твори Андрія Скульського, Іоаникія Волковича, Дмитра Туптала Ростовського, Феофана Прокоповича, Лаврентія Горки, Варлаама Лащевського, Інокентія Неруновича, Григорія Кониського, Митрофана Довгалевського та ін. Теоретичні і практичні настанови шкільної драми розробляли викладачі братських шкіл на обов'язкових курсах поетики, у яких першорядного значення надавали поезії, популярній у тогочасного реципієнта. Вона розвивалась у межах силабіки, хоч ранні її зразки були тонічними. Поширеною була геральдична та епіграматична поезія. Часто автори розробляли й героїко-патріотичну тематику, пов'язану з боротьбою козацтва Запорозької Січі та Гетьманщини з ворогами. Іноді вірші адаптувалися до потреб православного віровчення, що продемонстрував Кирило Транквіліон-Ставровецький. Поети також зверталися до філософських мотивів (творчість Даміана Наливайка, Івана Максимовича, Климентія Зиновіїва). Елементи «наукової поезії» з'явились у доробку Стефана Яворського, Григорія Кониського. Особливо вагомою видавалася поезія Лазаря Барановича, який використовував прийоми концептизму, звертався до яскравої метафори, стильової гри протилежних за значенням слів. Можливості бароко були виражені у курйозній поезії Йова (Івана) Величковського. Розроблялися також великі епічні віршові форми, віршові притчі, близькі до козацького «низового» бароко «нищенські вірші», пародійні вірші, орації, травестії суголосних вагантам мандрованих дяків. Поряд із відчутними сакральними мотивами поступово розвивалися світські: медитативно-елегійна пісенна лірика напівлегендарної Марусі Чурай, гетьмана Івана Мазепи, Захара Дзюбаревича, Семена Климовського, «Піснь світова» Олександра Пашковського, Григорія Левицького, Юліана Добриловського та ін. Дедалі активніше поети зверталися до народної мови (творчість Івана Некрашевича, анонімні поеми «Отець Негребецький», «Пекельний Марко»). Найвищим досягненням барокової поезії, що мала і ознаки Просвітництва, і елементи первісно-християнського світовідчуття, є лірика Григорія Сковороди («Сад божественних пісень»), що привертає увагу жанровим та тематичним розмаїттям, увагою до соціально-етичної проблематики, метафізичними осяяннями, антицивілізаційним пафосом, новаторськими пошуками у метриці та строфіці. Поезії часто виходили за межі силабічних нормативів у простір силабо-тоніки. Барокова проза була представлена переважно перекладними творами «Сказання про Індійське царство», «Каліла і Дімна», «Історія сімох мудреців», про Александра Македонського, Трістана, Бову Королевича, Аттілу та ін. Залишалась актуальною повчально-ораторська проза Кирила Транквіліона-Ставровецького, Лазаря Барановича, Іоаникія Галятовського, Опанаса Кальнофойського та ін. Доля мандрованих дяків відображена в «Автобіографії» Іллі Турчиновського. Популярною була паломницька література, до якої у своїх «Мандрах» звертався Василь Григорович-Барський. Бароковий наратив розкритий у філософських трактатах Григорія Сковороди («Наркіс», «Алфавіт, або Буквар світу», «Ікона Алківіадська» тощо), в яких він обстоював концепцію «філософії серця», ідеї про макросвіт та мікросвіт, про видимий та невидимий світи, про «споріднену діяльність», про ідеал раннього християнства і т. д. Моральні та етнопедагогічні настанови відображені в його діалогах-притчах «Вдячний Еродій», «Убогий Жайворонок», у «Байках Харківських». З'являється низка козацьких літописів: приписуваний Роману Ракушці-Романовському «Літопис Самовидця», монументальне «Сказання про війну козацьку з поляками...» Самійла Величка, «Дії презільної битви Богдана Хмельницького, гетьмана Запорозького з поляками» Григорія Грабянки, в яких висвітлювалися не лише події Хмельниччини, а й Руїни другої половини XVIII ст. Вершинним твором барокової історіографії стала анонімна «Історія Русів» з її пафосом республіканізму, звинуваченням Росії в колонізаторській політиці.

Дадаїзм *(франц. dadaïsme, від dada: дерев'яний коник, перен.: незв'язний дитячий лепет)* — авангардистська літературно-мистецька течія (1914— 24), що засвідчувала крайній анархізм, антипозитивізм, антифілософічність, відсутність будь-якої естетичної програми її прихильників. Таку назву отримала завдяки румунському поетові Трістану Тцарі (псевдонім С. Розенштока), який віднайшов слово *дада* у словнику Ларруса, де воно мовою негрського племені кру означало *хвіст священної корови*, італійською — *мати* і *кубик*, румунською — *дитячий дерев'яний коник* і водночас — *годувальниця*. Елементи Д. існували вже на початку XX ст., хоч і не були термінологічно визначені: альбом «Вірші без слів», збірка «Звуки» (1903) В. Кандинського. Проте вважається, що заснувало стиль подружжя поета й драматурга Г. Баля та поетки і художниці Емілі Гікенс, які запровадили його ще до «клубу Вольтера» (Цюріх, 1916). У ньому сформувався Д. під час Першої світової війни, представлений переважно творчістю німецьких письменників та художників (Г. Баль, Р. Гюльзенбек, Г. (Ж.) Арп, Г. Ріхтер, М. Ернст, брати М. та Ж. Янко, А. Сегал, Р. Гаусман, Г. Прайс, В. Мерінг, П. А. Біро, М. д'Ареццо, К. Швіттерс, О. ван Реес, А. Морозіні, Софі Таебер та ін.). Згодом цей стильовий рух охопив Берлін (1917), в якому друкувалися видання «Дада 3» (1918), «Клуб Дада» (1918—21), «Антологія Дада» (1919), «Дада» (1919—20), «Дада. Альманах» (1920) тощо; за сприяння Г. Ріхтера та В. Еггелінга з'явилися дадаїстські кінострічки. Функціонував «Клуб Дада» (1918), діяв навіть «Уряд Дада-Берлін», охоплюючи переважно художників (Г. Гросс, Г. Герцфельде, О. Дікс та ін.), було організовано «Перший міжнародний ярмарок Дада» (1920). Прояви Д. були відомі також у Кельні (1918) та Ганновері (1919). З 1919 Д. швидко поширився у Франції, зокрема у Парижі (А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, П. Реверді, П. Елюар та ін.), був представлений на сторінках журналу «Література», зацікавив таких митців, як М. Ернст, П. Пікассо,

В. Кандинський, М. Рей (псевдонім М. Реденського, автора вірша «Без назви», в якому у чотирьох строфах замість слів прокреслювалися лінії). Д. утвердився і в США (з 1915) завдяки М. Дюшану та Ф. Пікабії, до яких приєдналися «поет-боксер» А. Краван, а також Е. Варез, М. Шамберг, Ж. Кротті, А. Глез, А. Дав та ін.; тут виходили журнали «291» (1915—16), «Сліпець» (1917), «Динаміт» (1919) тощо. Д. став першою стильовою тенденцією авангардизму, що набула світових масштабів, охоплювала передусім поетів та малярів, часто пов'язаних з анархістськими і комуністичними рухами. Виник із провокаційно скандального спротиву цивілізаційним тенденціям та Першій світовій війні, став стихійним протестом проти засилля моральних нормативів, класики, логоцентризму, нещирості традиційних суспільних, політичних структур, ідеологій, авторитетів, диктату раціональної логіки — «багатоногої велетенської почвари, що давить будь-яку незалежність» (Т. Тцара), та мови. Так, Г. Баль писав свої вірші, «керуючись метою ні мало ні багато, як відмовою від мови», переосмислював футуристичну практику «слова на волі», прагнув здійснити повну фонетичну реконструкцію мови, абсолютизувати ономатопеї, як у віршах «Gadji ber bimda», «Караван», «Морські коники та летючі риби», «Кішки та павичі» тощо. Відомий так званими «негрськими віршами» Г. Гюльзенбек також наполягав на віршуванні поза мовою, що позначилося на його збірках «Фантастичні молитви», «Schalaben, schalabai, schalamezonai», «Перетворення», «Ацтеки, або Злочинна місцевість». Особливо цінувалося близьке до «синоптичної декламації» футуристів симультанне віршування, що потребувало одночасного читання тексту з відмінним сенсом, ритмом, інтонацією кількома авторами (читцями). У такий спосіб декламували вірші «Адмірал шукає будинок в оренду», «Чоловічий жар» тощо у «клубі Вольтера». В одному з написаних Р. Гюльзенбеком маніфестів («Дада 3», 1918) заперечувався експресіонізм за «сентиментальний спротив епосі». Д. у поезії зводився до бруїтського, тобто «шумового», вірша, подаючи трамвай «зі скреготом гальм», симультанного, в якому взаємонакладаються несумісні, різнопланові площини, і статичного, мовляв, здатного через одне слово *ліс* розкрити картину цілого лісу. У практиці стилю домінує епатаж еталонів «здорового глузду», що іноді супроводжується добірною лайкою, абсолютизацією егалітарної поведінки як характерної ознаки авангардизму. За спогадами Г. Гросса, «...ми легко знущалися над усім, для нас не було нічого святого, ми все опльовували [...], ми втілювали чистий нігілізм, і нашим символом було Ніщо, Порожнеча, Діра». Пафос бунту задля бунту набував абсолютизованих масштабів, як і у футуристів. Так, Т. Тцара у «Маніфесті дада» (1918) вважав, що «потрібно виконати роботу руйнування і заперечення», запровадити стан «агресивного божевілля». Такі декларації, супроводжувані епатажними гаслами на зразок «дада нічого не означає», «мистецтво — це несерйозно», «ми проти будь-яких принципів» тощо, у його послідовників набували тенденційно «некрофільського» вигляду: І. Зданевич (Ільязд) у 1922 був переконаний, що «мистецтво давно померло». Для художньої творчості дадаїстів була характерна розкутість фантазійного мислення, звільнення його від засилля логічних, етичних та естетичних нормативів, практикування спонтанних імпровізацій (Т. Тцара: «*Думка народжується на устах*»), увага до випадкових явищ, неочікуваних дій, одивнення. Вільна гра уяви мала відбуватися поза контролем свідомості, актуалізувати парадокси, нонсенси, пародію, набувати вигляду автоматичного письма, за допомогою якого з хаотичного потоку абсурдного буття вихоплювались окремі, не пов'язані між собою елементи, які «переплавлювались» у непередбачувану симультанну сполуку, поривалися в «активну простоту» (Т. Тцара). Світ, на переконання дадаїстів, мусить сприйматися як щойно відкритий, ніби вловлюватися очима дитини, тому їм властива інфантильність як принцип. Вони не лише послідовно уникали правил композиції чи сюжетотворення, не лише позбавляли семантику усталених значень, а й використовували позахудожні засоби для вираження власних художніх форм (колажі з клаптів шпалер чи фрагментів друкованої продукції, техніка ready made, предметні комбінації, елементи стихійної словотворчості, посилення какофонії у музиці та поезії тощо). До Д. належить мерцизм, назва якого утворена на основі складу з вивіски Kommerzbank, заснований поетом і малярем К. Швітерсом із Ганновера, видавцем журналу «Мерц» (1923—33). Часто його «поезії» та малярство сполучалися в одному творі: «І-Картина», «Складова поема-картина». Він одним з перших запроваджував геппенінги, застосовував «правлений» ready made (вже апробований М. Дюшаном), що вважається набутком авангардизму, зразком десакралізації мистецтва: L. H. O. O. Q. (1919, репродукція «Джоконди» Леонардо да Вінчі із примальованими на портреті вусами), абревіатура означає «їй нетерплячка, аж пече». Р. Гаусман почав писати «абстрактні» вірші зі зворотним порядком букв у словах (дзеркальний прийом), використовував звуки, ономатопеї, «фонетичний летризм» на зразок FMSWB чи «bbbb», вдавався до колажів («Синтетичний кінотеатр малярства», 1918), яким відводилася роль партитури, колажів-об'єктів («Дух нашої доби. — Механічна голова», 1919—20). Стирання меж між жанрами набувало масштабного вигляду, усуваючи відмінність між мистецтвом та дійсністю. Намагання дадаїстів перемішувати їх, як це робили і футуристи, виявилось у використанні у творчості тривіальних, зужитих, позбавлених сенсу предметів (наприклад, «Сушилка для пляшок» М. Дюшана), вилучених зі свого природного оточення, але тлумачених як художні об'єкти. Організовувалися скандальні літературні вечори «хімічної», «гімнастичної» чи «сатиричної» поезії з монотонним відтворенням не пов'язаних між собою звуків, танці в мішках «під бурмотіння молодих ведмедів», публічні імпрези, основою яких ставало прагнення розширити зображально-виражальні можливості за нехтування чуттям міри, галасливі декларації, що друкувалися поряд із творами дадаїстів на сторінках альманахів «Дада», котрі виходили під різними назвами: «Дада VI.: Бюлетень, антималярство, антискульптура, антилітература» (1920) або «Дада VII: Дадафон» (1920), журнали «Кабаре Вольтер», «Література», «Канібал» тощо. Один із прикладів позадискурсивного виголошення у доробку дадаїстів — «Пісня коника» Т. Тцари:

пісня в серці дадаїста
дуду дуже дадаїста

аж стомила двигуна
даданого дадана
ліфт із королем носився
з автонімом престарим
десницею спокусився
відкусив і пап і рим
ліфт
мав люфт
серцем ліфт знедадаївся
їжте ж шоколад
мийте мізків вроду
дада
дад
попивайте воду (переклад О. Мокровольського).

У Д. після Першої світової війни виокремилися відгалуження: абсолютне (Т. Тцара, А. Бретон, П. Елюар, Ж. Рібмон-Дессень та ін.) й політичне (Р. Гюльзенбек, Р. Гаусман, В. Мерінг та ін.). У його середовищі формувалися не лише Л. Арагон чи Ф. Супо, а й лідер нової сюрреалістичної течії — А. Бретон, один із засновників журналу «Література», в якому заперечувалося письменство, автор спільної з Ф. Супо поеми «Магнітні поля», тексти якої немовби взаємопереходили один в одний, засвідчували техніку автоматичного письма. Найвищого піднесення Д. зазнав у паризький період, коли його апологети провели провокаційний фестиваль (1920), організувавши скандальний процес Баресса, тобто «суд» над традиційним письменником М. Барессом. Популярною була очолювана А. Бретоном група поетів, до якої входили П. Елюар, Л. Арагон, Ф. Супо, П. Д. ла Рошель, Р. Кревель, Р. Деснос, Р. Вітрак, Ж. Барон, Б. Пере, П. де Массо, С. Шаршун. З'явилося єдине число журналу «Бородате серце» (1922) Т. Тцари, присвячене літературі. Від Д. намагався дистанціюватися схильний до провокації, кпинів та нонсенсу Ф. Пікабія, хоч його твори (поетичні збірки «Ясла ніжних почуттів», «Вірші та малюнки панянки, народженої без матері», памфлет «Ісус Христос — авантюрист») повністю вписувалися у контекст цього стилю, як і картини «Солом'яний капелюх» чи «Миш'якове око». Проте розквіт цього стилю завершився його кризою вже під час Паризького конгресу Дада (1922), на якому окреслилися серйозні розходження представників Д. із Т. Тцарою. Вони були виражені через відновлення А. Бретоном журналу «Література» (1922) та заснування «інтернаціонального комітету духу». Розрив із Д. завершився під час акції «Бородате серце» в театрі Мішель (1923), утвердивши домінування сюрреалізму в мистецтві. Д. певний час існував за інерцією, засвідченою об'єднаною постановкою балету «Спектакль відмінено» Ф. Пікабії та Е. Саті та показом кінострічки «Антракт» Ф. Пікабії і Р. Клера у 1924. Окремі спалахи Д. спостерігалися у Бельгії (П. Йоостенс, М. Сефор, К. Пансаерс), Італії (Дж. Евола), Чехії (Я. Креч'яр), Угорщині (Л. Мохой-Надь), Росії (І. Зданевич). Його відгомін помітний і в українському авангардизмі, зокрема ним цікавився футурист Г. Шкурупій:

уо
маленький хлопчик
прижмурюєш очі
і смокчеш
аа аа
уо хлопчику
їж
уо
твоя цицата ненька
вся обійми
вся любов.

Практику Д. можна розглядати як передумову летризму, геппенінгу, концептуалізму, поп-арту, кінетичного мистецтва, мінімалістичної та шумової музики авангардизму та сформованих за доби постмодернізму ідей влади мови (Р. Барт), влади знання (М. Фуко), відмови від настанов мовної референції, суворо лінійної логіки, переходу до вільних наративних дискурсів, спонтанності симулякрів, презумпції «смерті автора» тощо. Специфіка Д. висвітлена у працях зарубіжних дослідників Г. Гугнета («Авантюра Дада», 1957), В. Мерінга («Дада», 1959), Е. Філіппа («Дадаїзм», 1980), Г. Ріхтера («Дадаїзм. Мистецтво та антимистецтво», 1964) та ін.

«Дажбóг» — літературно-мистецький «журнал молодих» (Львів, 1932—34), редакторами якого були Є.-Ю. Пеленський, Б.-І. Антонич, Б. Кравців. Названий за іменем язичницького бога світла та сонця, джерела добра, опікуна людської долі. «Д.» еволюціонував від поміркованого до радикального націоналізму, виступав проти польського шовінізму, тому був закритий польською владою. Основні розділи «Поезія» та «Літературознавство» доповнювалися рубриками хроніки, бібліографії, гумору тощо. Часопис, на сторінках якого друкувалися твори Б.-І. Антонича, І. Атаманюка, Дальновидця (псевдонім В. Пачовського), Ірини Пеленської, Є. Маланюка, Я. Дригинича, Б. Романенчука та ін., висвітлював динаміку української літератури, її історичні перспективи в контексті європейського письменства, порушував проблеми розвитку національної музики та театру. При «Д.» функціонувала «Літературна бібліотека», в якій з'являлися книги У. Самчука, Б.-І. Антонича, Я. Дригинича, Б. Карабовського та ін.

Дáйджест *(англ. digest, букв.: короткий виклад)* — дешеве масове видання з адаптованим, спрощеним викладом (переказом) змісту спопуляризованого твору художньої літератури; журнал або газета, в яких передруковані (часто у скороченому, вибірковому вигляді) різножанрові найцікавіші сенсаційні матеріали інших видань або основного однойменного видання за певний термін (місяць, тиждень). Д. може бути й окрема публікація з будь-якого твору зі скороченням другорядних епізодів на сторінках місцевої преси; деякі літературно-бібліографічні покажчики, довідники.

Дайнá *(литов. daina)* — литовська народна лірична пісня зі специфічною мелодикою, лексико-синтаксичними паралелізмами та рефренами, неримована або з парокситонним римуванням. Може мати міфічне (висвітлюється пантеон богів на чолі з громовиком Перкунасом), календарно-обрядове, історичне, родинно-побутове спрямування. Виконують Д. переважно жінки, дівчата під час праці. Перші три її зразки були записані в 1745 у «Дослідженні литовської мови» П. Руйгіса, а підготовлений Л. Резою збірник «Дайни, або Литовські народні пісні» вийшов друком у 1825. Невдовзі з'явилися «Жемайтські пісні» (1829—33) С. Станевічуса, «Жемайтські народні пісні» (1846) С. Даукантаса. Найповнішими публікаціями Д. вважаються тритомні «Литовські народні пісні» братів А. та І. Юшків (Казань, 1880—82), шеститомне

видання (1894—95) К. Барона, тритомне «Сутартінес» (1958—59), а також «Литовські весільні пісні» (Петербург, 1883), «Пісні села Ошкабаляй» (1902) І. Басанавічуса, «Народні пісні литовців Прусії» (1905) В. Калвайтіса, «Литовські дайни, або Пісні північно-східної Литви» (1911) А. Р. Нієми та А. Сабаляускаса, «Вибрані литовські народні пісні» (1949) Б. Сруогі, «Литовські народні пісні» (1955) І. Чурлюніте тощо. Д. привертали увагу Й.-В. Гете, Й.-Г. Гердера, А. Міцкевича, К. Бальмонта, Д. Чередниченка та ін.

Да́йня — римований чи неримований катрен хореїчного або дактилічного розміру, що використовувався з язичницької доби в історичних (боротьба з німецькими рицарями та колоністами) чи побутових латиських народних піснях. Розквіт Д. припадає на XIII—XVIII ст. Виконувався переважно жінками. Записи, систематизацію та перші публікації цього фольклорного жанру здійснив К. Барон («Ictvum dainas», 1934).

Дактилі́чна кла́узула *(грец. daktylos, букв.: палець, і лат. clausula: закінчення)* — закінчення віршового рядка, слова́ в якому мають наголос на третьому складі від кінця; збігається з дактилічною стопою (–́∪∪). Характерна для творчості деяких поетів, зокрема І. Багряного: *«Гей, нема, нема. Тут страшна зима, / Мла, відчай і сон над оселями», «Ой, летять два соколи під зорями високими», «Б'є птах крильми глухої півночі під мурами»* тощо.

Дактилі́чна ри́ма *(грец. daktylos, букв.: палець, і rhythmos, від rheo: течу)* — суголосся слів у вірші, в яких наголос падає на третій склад від кінця, нагадуючи за будовою стопу дактиля. І. Качуровський називає Д. р. пропарокситонною. Існує припущення, ніби така рима не властива українському віршуванню, що спростовують приклади дум: *«Там багато військa посаджено: / По два, по три укупу посковано, / По два кандали на руки покладено»* («Плач невільників»), *«Та на морі синенькому, / Та на камені біленькому / Там стояла темна темниця»* («Маруся Богуславка») тощо. Аналогічні приклади віднаходяться і в українській народній пісні: *«Ой у полі три тополі, / Одна одну перехитує, / А в козака три дівчини, / одна одну перепитує»*. Схожа форма римування спостерігається у Т. Шевченка (*«Туман, туман долиною, / Добре жити з родиною»*), С. Руданського (*«Але сталося друге святонько: / Виряджав у світ мене батенько»*), М. Вороного (*«Колись вони в гармонії буття / Бриніли тонами величними, високими, / Акордами могучими, глибокими!»*). Д. р. наявна у поезії І. Франка, Лесі Українки, Г. Чупринки, М. Рильського, Є. Плужника, Юрія Клена, А. Малишка, Ганни Черінь та ін.

За снігів переметами,
Спершись ліктем на тишу,
Золотими сонетами
Вірші віхоли пишуть.

У зацитованій строфі з поезії М. Боровка Д. р. припадає на слова *переметами* і *сонетами*. В іспанському, італійському та німецькому віршуванні її називають «сковзкою».

Дактилоепітри́т *(грец. daktylos, букв.: палець і epitritos: стосунок)* — в античному віршуванні — чергування дактилічного триметра з епітритом, притаманне давньогрецькій хоровій ліриці, зокрема творчості Піндара та Бакхіліда.

Да́ктило-хореї́чний вірш *(грец. daktylos, букв.: палець, choreios, від choros: хор, versus: повторення)* — гекзаметр, адаптований до російської поезії другої половини XVIII — початку XIX ст., поняття В. Тредіаковського, М. Греча та ін. Д.-х. в. складався із шести стоп, з яких перші чотири могли бути і дактилічними, і хореїчними, але п'ята повинна бути дактилічною, шоста — хореїчною. Крім парокситонної клаузули, у ньому вживалася парокситонна цезура з паузою після цезурного складу чи стопа з протяжністю складу, а також стопи з різновидами пауз. До такого розміру зверталися В. Тредіаковський («Телемахіада», проаналізована О. Радіщевим у студії «Пам'ятник дактило-хореїчному витязю»), В. Жуковський, М. Гнєдич та ін. Відомий він був і в українській поезії:

Чом так ганьбиш безсоромно ім'я Галілеєве, папо?
Чим він тобі завинив, старче, тиране, скажи?
Може, злочинний, хотів він одняти у тебе
престол твій,
Чи, що тим гірш, намовляв віри у Бога не йнять?
Ні, до святих володінь йому діла немає так само,
Як і до стіксових вод, і до античних богів.
Справжня у нього земля, а твоя від початку
фальшива.
Бог його зорі створив, ваші ж — лукавого плід.
Застерігати невпинно велить твій обов'язок,
кажеш,
Щоб голосні імена люд не дурили простий?!
Варвара гідний закон твій про світобудову,
гаркавцю,
А Галілеїв вогонь — нищить безжально його.
... Про гострозорість так само не легко тобі
міркувати —
Кріт бо не може уздріть те, що побачила рись!
(Феофан Прокопович)

Іноді Д.-х. в. трапляється і в доробку І. Франка, П. Тичини, М. Рильського, Б. Олійника.

Да́ктиль *(грец. daktylos, букв.: палець)* — стопа в античній метриці на чотири мори з трьох складів, перший з яких довгий, інші — короткі. Вона нагадувала грекам форму пальця, що має три фаланги (три склади), де більша фаланга (довга) дорівнювала за довжиною двом коротким. Такий розмір вважався божественним, приписувався Діонісу, який промовляв «мовою богів», наділеною метричними формами Д.; застосовувався при урочистих ситуаціях (разом зі спондеєм), був основою гекзаметра та пентаметра, вживався також у строфічних формах. У силабо-тонічній системі віршування Д. називають трискладову стопу з наголосом на першому складі (–́∪∪), однак чистий розмір трапляється нечасто, здебільшого у каталектичній ситуації. Дактилічні віршові розміри намагався прищепити українській поезії Мелетій Смотрицький, однак вони поширилися значно пізніше — у другій половині XVIII ст., не набувши особливої популярності і в XIX ст. Лише окремі поети, як-от Б. Грінченко, надавали переваги тристопним розмірам Д. над двостопними, що пожвавлювали артикуляцію його вірша, витворювали враження розважності. Була популярною пісня «Дайте бо жить!» («В чарах кохання моє дівування») К. Білиловського, написана чотиристопним Д. Одностопний Д. — надзвичайно рідкісне явище навіть у гетерометричних строфах:

Всі поля серпами гніву
скошено.
Всі шляхи в кривавій зливі
зрошено (Ю. Клен).

У цитаті цей розмір виявляє метричну полівалентність, може сприйматися і як хореїчна стопа, подовжена клаузулою. Зрідка поети вдаються до двостопного Д.:

Чорний мірошнику,
чорний мірошнику,
кроте-острожнику,
всепереможнику,
антихудожнику,
демоне демосу,
чорного епосу
вбивце фонетики
все-таки
все-таки
маєш на лобі
сізіфову міту:
не перемелеш ти
білого світу! (В. Базилевський)

Двостопний Д. у чистому вигляді більше притаманний дитячому фольклору, що засвідчують лічилки:

Еники-беники
Їли вареники.

Приклад тристопного Д., сполученого з хореєм:

В райдугу чайка летіла.
Хмара спливала на схід.
Може б, і ти захотіла
Чайці податись услід?
Сонце на заході впало.
Райдуга згасла в імлі.
Темно і холодно стало
На неспокійній землі (Л. Первомайський).

Частіше використовується чотиристопний Д.:

Вийшла, замріялась, ніжно всміхнулася,
Гарна, як провесінь, люба мені...
Добре, що в світі ми не розминулися,
Що поєднали нас мрії одні (А. Ременюк).

Трапляються випадки, коли у віршових рядках чотиристопний Д. чергується із двостопним:

Стали над прірвою — хто потойбіч?
темні обидва.
Плакала в ніч із коханих облич
Діва Обида (І. Римарук).

Вживання чотиристопного Д. за наявності цезурованих рядків витворює враження динаміки поетичної думки:

Їде козак. //
підганяє коня
в чистому полі //
три дні навмання (Ліна Костенко).

До п'ятистопного Д. з рухомою цезурою звертається М. Вінграновський:

Ніжне творіння, тебе завжди я докликую,
Наче ту пару з небачених чаш і віків,
Вдень ти малою стаєш, і стаєш уночі ти великою,
Чом собі снишся вночі ти косулею серед вовків?

Трапляються й інші форми такого розміру з рухомою цезурою, з постійною цезурою та усіченим на два склади першим півверсом та з цезурою на третій стопі, з цезурою на третій стопі та усіченим на один склад першим півверсом. Не є винятком і шестистопний Д. із рухомою цезурою, властивий доробку Т. Федюка:

пізно сюди повертатись
не треба сюди повертати
цвинтар старий хрещатий могили старі лапаті
квітне бузок божевільний що посадила мати
а із каплиць і склепів є кому словом літати.

І. Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985) наводить приклади шестистопного Д. із цезурою на третій стопі та усіченим на один склад першим півверсом (Т. Курпіта: *«Хай у вас день пломéніє, в нас неозорений вечір»*), із постійною цезурою на третій стопі та усіченим на два склади першим півверсом (М. Богданович: *«Рыцар Няшчасце, што скрозь ездіць пад маскай маўчком»*), із цезурою на четвертій стопі (І. Качуровський: *«Римська дорога, поросла ялицями, у гущині»*), з постійною цезурою на четвертій стопі та усіченим на один склад першим колоном (І. Качуровський: *«Ми її бáчили в непроминальнім / раннім цвітінні»*), з постійною цезурою на четвертій стопі та усіченим на два склади першим колоном (І. Качуровський: *«Часом у потяг сідаєш нічний десь поза містом»*). Він наводить випадки вживання шестистопного Д. з двома цезурами (на другій та четвертій стопах) за умови різноваріантності двох колонів, їх акаталектичності, усіченості на один чи два склади. Іноді поети вдаються до вільного Д., що засвідчує фрагмент із поеми «Галілей» Є. Плужника:

[...] З темних проваллів на скелі круті,
Світлом безсмертним укриті, —
Гей, через кров, через трупи братів! —
Кожен хотів
Перший меті
Кинуть під ноги лілеї!

Ми умирали за неї!
Ми убивали за неї!
Ми їй усе, що могли, віддали! [...]

Особливо складно вживати Д. у метричних системах, що функціонують у мовах зі сталим наголосом, як-от польська, в таких випадках він застосовується з енклітикою.

Даліміл́ова хрóніка *(чеськ. Dalimilova kronika)* — віршована пам'ятка давньочеської писемності (XIV ст.), присвячена канонізації легендарного воєводи Чеха та висвітленню подій від 1308 до 1314. Її автором вважають перейнятого апологією шляхетства, антинімецькими настроями каноніка Даліміла Мезиржицького, ім'я якого збереглося завдяки літописцю Гаєку. Під назвою «Д. х.» пам'ятку видав (1620) чеський учений Ієшин. Відома в багатьох списках.

Дамаски́ни — компілятивні релігійно-дидактичні пам'ятки болгарської писемності (XVII—XVIII ст.), названі за іменем грецького проповідника Дамаскина Студита (XVI ст.), вперше видані у Венеції (1558), звідки потрапили до Болгарії та Греції, набувши неабиякої популярності. То були рукописні збірники, в яких містилися перекладені уривки з авторитетної для християн збірки «Скарбниця» Дамаскина Студита, житія, апокрифи та повчання як літературного (казання Іоанна Золотоустого), так і фольклорного походження. Перекладачів, переважно священиків, ченців, вчителів та ін., називали дамаскинаріями: вчитель Недялко (XVII ст.), Йосип Брадати, панотець Тодор Врачанський, Нікола Петков (XVIII ст.), Тодор Пірдопський (перша половина XIX ст.) та ін. Списки

Д. церковнослов'янською та болгарською мовами публіковані С. Аргіровим (Люблянський Д. з XVIII ст., 1895); Л. Мілетичем (Копривштенський Д. з XVII ст., 1908); Свиштовський Д. з XVIII ст., 1928. У рукописному вигляді донині зберігаються Троянський (XVII ст.), Еленський (XVIII ст.), Врачанський (XVIII ст.) Д. тощо.

Данжýр *(тибет.: пояснення)* — популярний збірник тибетських буддійських канонічних творів у 225 томах, що охоплював різні сфери знання, а також художні твори на зразок поеми «Хмара-вісник» Калідаси.

Дáнса *(прованс. dansa: танець)* — танечна народна пісня, запроваджена у провансальську поезію в XII—XIV ст. Складається з трьох поділених навпіл симетричних строф, пов'язаних рефреном. Перша частина строфи мала власну ритмічну будову, друга — ритмічний рефрен.

Даоси́зм *(кит. дао: шлях, закон, принцип)* — засноване Лао-цзи (VII ст. до н. е.) вчення, яке разом із конфуціанством та буддизмом утворює одну ланку сакральної тріади Сань-цзяо. Його твір «Дао де-цзін» («Книга про шляхи і чесноти») складається з 81 лаконічного розділу, перейнятий прагненням осягнути надприродну божественну силу, віднайти еліксир безсмертя. Дао мало значення абсолюту, вказувало на реальне духовне буття, трактувалося як «нитка порожнечі та небуття, корінь творіння, початок неба і землі», поза ним будь-яке існування вважалося неможливим. На світі не віднаходилося нічого таємничого, чого б не було у дао. Вчення мало багатьох послідовників — даосі (гірські аскети, ченці та одружені; пізніше обов'язковою стала нешлюбність), назву яких європейці запозичили для релігії. На початку V ст. до н. е. Д. оформився в офіційну теологію, а з II ст. до н. е. став державною релігією Китаю. Тексти Д. менш поетичні, ніж конфуціанські. Вони були підпорядковані практичній меті, тому стосувалися медицини, гадання, талісманів з ієрогліфами тощо. Вчення пережило свою еволюцію від метафізики до містики (пошуки філософського каменя, трунку вічності) та впорядкування ритуальних дійств для спілкування з духами. Під впливом буддизму Д., не втративши своїх національних ознак, набув значення розбудовчого, а не творчого начала. Будда під іменем Ші-цзун ототожнився із Лао-цзи, перетворився на Лаю-Дзюня, який пережив низку перевтілень.

«Дармштáдтський гуртóк» *(нім. Darmstädter Kreis)* — об'єднання німецьких письменників-сентименталістів (Й.-Г. Мерк, Й.-В. Гете, Й.-Г. Гердер) у Дармштадті (1769—73). Угруповання підтримувало зв'язки із Ф.-Г. Клопштоком, К.-М. Віландом, Софі де Ларош, Й.-К. Лафатером, Й.-В.-Л. Гляймом, братами Ф. та Г. Якобі, здійснювало переклади творів В. Шекспіра. Цей період відображено в автобіографічному творі «Поезія та правда з мого життя» Й.-В. Гете (дванадцята і тринадцята книги).

Дáрчий примíрник кни́ги — примірник видання з автографом, адресований певній особі або установі; вважається цінністю у колекціях бібліофілів, у книгозбірнях, музеях тощо. Трапляються випадки, коли дарування Д. п. к. за дорученням автора здійснює видавництво. Так, Т. Шевченко лишив напис-вірш «На незабудь Штернбергові» на «Кобзарі» (1840), присвяти Г. Квітці-Основ'яненку та Р. Чернявському на виданні «Гайдамаки» (1841); найбільше його автографів було на примірниках «Кобзаря» (1860): Ф., В., І., О. Лазаревським, П. Кулішу, Ганні Барвінок, Г. Честахівському, О. Бодянському, О. Вересаю, М. Максимовичу, С. Незабитовському, М. Андрієвському та ін. Дарчий напис формулюється залежно від ситуації, як-от автограф Т. Шевченка, адресований Марку Вовчку, на «Кобзарі» (1860): «Моїй єдиній доні Марусі Маркович і рідний, і хрещений батько Тарас Шевченко».

Дастáн *(фарсі)* — віршова нарація або поема у тюркомовних народів, присвячена важливим громадсько-політичним подіям, пов'язаним з ісламом подвигам певного ідеалізованого героя, казковим мотивам, зокрема сюжетам «Тисячі й однієї ночі». Поетичний твір, написаний за фабулами, запозиченими з романтичних поем «Лейлі і Меджнун», «Хосров і Ширін», «Іскандер-наме» Нізамі чи розділів з великих епічних поем, як-от «Шахнаме» Фірдоусі («Бежан і Маніжа»), які теж вважаються Д. Віршові тексти з притаманним їм одинадцятискладником або семи-, восьмискладовими розмірами, збагачені тропікою, інколи вмонтовувалися у прозовий текст. Д. — канонізовані твори, яким були властиві постійні стилістичні кліше, виразно нормативні композиційні елементи (стандартний зачин та фінал). Позафабульні фрагменти оформлювалися контамінацією, що позначалося на паралельних чи всепроникних сюжетних лініях зі спільними, кількісно усталеними персонажами (три, п'ять, дванадцять, сорок), із строго локалізованим місцем дії. Умовно розмежовані на героїчні, фантастичні й романічні різновиди, Д. мали книжні та фольклорні джерела, суголосні багатьом мотивам «Панчатантри», «Ґьор-огли», «Алпамиша», «Рустамгона», «Кунтугмиша» тощо. Крім мотивів героїчних вчинків, у Д. часто розроблялися теми суперництва парубків за кохання дівчини, викрадання нареченої, появи чоловіка на новому весіллі своєї дружини, чудесного народження дитини, боротьби з девом, драконом (аждархою) тощо. Найвідомішим Д. мовою фарсі вважається «Абу Муслім-наме» Абу Тахіра ібн Гусейна ібн Алі ібн Муси ат-Тартусі, який нібито також був автором «Дараб-наме», «Гушанг-наме», «Кисае Джамшид» та ін. Добре знані і прозові епічні твори — «Кетабе Самаке Айяр» Фарамарза ібн Годадата ібн Абдаллаха аль Катеба аль Араджані. Першорядне значення у Д. відводиться ісламському дискурсу, тому особливо популярними були цикл про духовні подвиги четвертого халіфа Алі — зятя пророка Магомета, пригоди дядька цього пророка Гамзи ібн Абд аль Муталліба («Кетабе ромузе Гамза» чи «Кисае Амір Гамса»); в Ірані, Афганістані й Таджикистані — фантастичні оповіді («Сейф аль-Мулук», «Нушаферин-наме», «Малек Бахман», «Гоухар-тадж», «Амір Арслане Румі» та ін.) й історичні нарації. Д. здебільшого виконували їх автори — ашуги, акини, шаїри або багші, яких називали дастанчі, під акомпанемент дутара чи домбри (якщо йшлося про віршові тексти).

Датувáння твóру — важливий чинник з'ясування еволюції літературного тексту від часу його появи у рукописному вигляді, в різних варіантах машинопису та до першодруку, що є одним з напрямів текстології як різновиду філологічних генетичних методів дослідження літератури. При визначенні Д. т. враховується воля автора, використовуються допоміжні джерела: щоденникові записи, листи, свідчення сучасників, відомості з періодики, архіви редакцій тощо. Відомі випадки свідомої заміни письменником справ-

жньої дати написання твору, зумовленої об'єктивними або суб'єктивними причинами. Так, повісті «Наймичка» та «Варнак» Т. Шевченка датовані 1844 і 1845, а насправді написані на засланні в 1852—54. Проблема Д. т. висвітлювалася у наукових працях В. Доманицького («Критичний розслід над текстом», 1907), В. Бородіна («Над текстами Т. Г. Шевченка», 1971), М. Сиваченка («Над текстами українських письменників», 1985) та ін.

Дафнефорікóн *(грец. daphnē-phoros: той, хто носить лавровий вінок)* — особливість парфеній у давньогрецькій ліриці, стосується складання пісень для дівочих хорів, що пов'язувалися з культом Аполлона, звертанням до його прихильності та ласки; виконувалися під час ініціацій дівчат.

«Двáдцять п'ять оповідáнь Ветáли» — оповідна давньоіндійська пам'ятка, частина казкового епосу «Брігаткатга» (прибл. VI ст.). Зберігається у кількох варіантах на санскриті, поширена в індійському, індонезійському, монгольському мовних середовищах, відома у перекладах на європейські мови.

Дванадцятивéрсова строфá — строфа із дванадцяти віршових рядків (як ізометрична, так і гетерометрична). Може мати будь-яке римування або вживатися у вигляді білого вірша.

Дванадцятисклáдник — вірш, рядки якого мають цезуру посередині, обов'язковий наголос на шостому й дванадцятому складах (див.: **Александрíйський вірш**); один з характерних метричних версів силабічної системи віршування, вважався зразковим у поезії бароко. Приклад Д. — репліка Старця із «Беседи Старця з Молодим»:

Христа величаю // душею і тілом
в дни же і в нощи // с разумом цілим,
єгда бо от мира // сего устранихся,
тогда и вседушно // Христу приліпихся.

Тут наявна своєрідна «дзеркальність», дублювання метричної однаковості версів. Однак така гармонійна форма часто порушувалася на користь неправильного Д., засвідченого, зокрема, віршем «До того ж чителника» Даміана Наливайка:

Єгда отець, // котрому дарует
Бог Сина оного // тут зоставует
На світі по собі // слави в размножене
роду нового // люб старого// на возбужене [...].

У цитаті канонічна схема (6 + 6) спостерігається лише в третьому рядку, в інших випадках цезура розмежовує верси на неоднакові за кількістю складів півверси; іноді цезур може бути дві, що відповідає потребам милозвучності. На думку Вікторії Колосової, Д. вважається «місцевим» розміром української версифікації, який міг існувати ще до появи «польського» тринадцятискладника. Незважаючи на те що силабічна система у XIX ст. поступилася силабо-тонічній, Д. спорадично з'являвся, зокрема в поезії Т. Шевченка, в якій він поєднався з одинадцятискладником, наближаючись до амфібрахія, рідше — хорея: «На вічну пам'ять Котляревському», «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!», «Перебендя», «Мар'яна-черниця», «Іржавець» та ін.

Двовíрш, або **Дúстих,** — найпростіша восьми-, одинадцяти-, дванадцяти-, тринадцятискладова строфа, написана будь-яким розміром, що складається з двох рядків, об'єднаних римою чи неримованих, і містить лаконічну, афористичну думку. Часто вживається як окремий твір:

Що доля нелегка — в цім користь і своя є.
Блаженний сон душі мистецтву не сприяє
(Ліна Костенко).

Д. може також утворювати певний цикл, навіть збірку («Тавторими» Б. Кравціва), бути строфічною основою поеми («Данило Галицький» М. Бажана). Д. спостерігається і в різних строфічних структурах (катрен, шестивірш тощо), як-от у доробку Ю. Андруховича:

Тут не зійде вода і не зросте суниця,
ми тут поляжемо, по нас проляже залізниця.

Тут навсібіч посіяно прокльони і хулу,
який люципер зажадав лупати сю скалу?

За нами падають і мріють найтонші стебла,
залізна пані вкрала нас і очі наші стерла [...].

Неримований Д. має ритмо-інтонаційну основу, відмінну від елегійного дистиха, відомого з античних часів:

не випустить вершників брама запеклого серця
дарма що більше вужів аніж кинутих палиць

наші руки заклякли над річками й потоками
розмиваються береги але нашою кров'ю

кожна душа що розламана мушля
відлуння гулу колишнього вихід у небо

смішний жертовник облущена позолота
єгипетський степ і ліс і юність і старість

дзеркальні тіла обступили останніх пророків
відображення гулу колишнього вихід у небо
(І. Римарук).

Форма Д. відома не лише в античному віршуванні (елегійний дистих, александрини), а й у східному, де практикуються бейт, шлока (два верси однакової ритмічної будови). За доби Ренесансу та бароко Д. поширювався в українській поезії під впливом античного елегійного дистиха як обов'язкова віршова норма силабічної системи: твори Даміана Наливайка, Касіяна Саковича, Софронія Почаського, Івана Величковського, Григорія Сковороди та ін. Використовував Д. волинський казнодій Віталій — автор виданої у Вільно (1612) збірки «Діоптра, альбо Зерцало и выражене живота людського на том світі...»:

Важко жити повнокровно,
Як безчесних всюди повно
(переклад Вал. Шевчука).

Двовíр'я — форма світобачення давніх українців-русів, які, прийнявши християнство, не полишали язичницьких звичаїв. У «Слові Христолюбця» Феодосій Печерський дорікав краянам, які хрестилися від Ісуса Христа, а поклоняються Перуну. Д., за спостереженням митрополита Іларіона (І. Огієнка), стало характерною рисою українців, яка згармонізувала дві системи віровчення. Д. позначилося на художніх творах письменників, зокрема на кларнетизмі П. Тичини (*«Мрію омофорно, сню волосожарно»*), на ліриці Б.-І. Антонича, в поезіях якого лемки *«моління шлють Христу і Духу»* і водночас *«В таємних кручах давня Лада / Ворожить хлопцям молодим»*, та ін.

Двоголóвень — поетичний текст, особливістю якого є градаційне поєднання однакових початків і кінців віршованих рядків (фонетична симплока).

Прикладом Д. є сонет «І» Б.-І. Антонича, кожен рядок якого починається і закінчується однією літерою:

І вітер, що жене на руннім полі,
І дощ, що жне руді хмар руна в млі,
І злотий усміх зір на синім тлі,
І долі спів пшеничної в стодолі [...].

Відомий у творчості азербайджанських ашугів під назвою «ікібалши теджніс».

Двоголо́се сло́во — тип художнього мовлення, особливістю якого є те, що на стиль впливають мовні особливості персонажів, нараторів, тобто чужа мова, одночасно з мовою автора. У такий спосіб утворюється двоголосся (різноголосся) в одному тексті, притаманне письменству XIX ст., коли відбувався його відхід від жанрово-стильових канонів. Літературна практика привнесеності неавторського мовлення в авторське окреслюється використанням трьох різновидів слів: слова як вираження остаточної авторської позиції, спрямованого на свій об'єкт відображення; «об'єктного слова» персонажа, що міститься поза авторським; Д. с., яке належить немовби водночас письменнику та герою його твору. Є об'єктом аналізу металінгвістики, поширене у різних літературних жанрах. Д. с. висвітлював М. Бахтін («Проблема поэтики Достоевского», 1963), спостерігаючи випадки, коли автор немовби цитував думки героїв своїх творів, вдаючись до стилізації, іноді до пародії. Особливого значення дослідник надавав сократичному діалогу, коли провідна роль у фабульній ситуації належала ініціативному адресанту, який, використовуючи прийоми синкрези (зіставлення різних кутів бачення), анакрези (провокування адресата на мовленнєвий процес), навіть елементи сміхової культури, спрямовував мислення на пошуки істини. Можливості Д. с. найповніше розкриті у драматургії, зокрема коли йдеться про загострене протистояння дійових осіб в ситуації, якій властиві інтриги, фігури умовчування та ін., що призводить до драматичної або трагічної розв'язки. Досвід Д. с. у вигляді розмаїтих інтертекстуальних прийомів використаний у постмодерністській цитатній літературі.

Двоїна́ — особливість української мови, форма граматичної категорії числа, що вказує на парні предмети. Виражена числівниками *два, дві, обидва, обидві*, а також відмінковими закінченнями іменників: у називному та знахідному відмінках *-і* («*Ой не диво, чи не диво: / Звоювали дівки дві місті, / Молодиці дві селі* [...]»), в орудному відмінку *-има* (*бровима, грудима, очима* тощо); окремі слова мають форму Д. у місцевому відмінку (Ганна Барвінок: «*Мигтить ув очу, мов проміння*»). Д. засвідчена живим народним мовленням, літописами, творами Іоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського, Климентія Зиновіїва, М. Шашкевича, П. Куліша, Л. Глібова, М. Старицького, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, В. Стефаника, В. Пачовського, В. Підмогильного, Т. Осьмачки та ін. У 30-ті XX ст. заступник наркома освіти УРСР А. Хвиля затаврував Д. поряд з літерою ґ як «буржуазно-націоналістичну». Тому форму Д. послідовно замінювали в мовленні й друкованих текстах на форму множини. Д. збереглася в діалектах української мови.

Двомо́вність — див.: **Білінгві́зм**.

Двородове́ утво́рення — художні твори, що складаються з двох літературних родів: ліро-епічна поема, роман у віршах, вірші у прозі, драматична поема тощо. Поняття Б. Кормана (стаття «Досвід опису родів у термінах теорії автора /суб'єктний рівень/», 1974).

Двоскладо́вий заголо́вок — заголовок, побудований із двох логічно пов'язаних складових. Здебільшого Д. з. сформований питанням-відповіддю («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика), автономною фразою (незакінчений роман «Поживеш — побачиш» марійського письменника В. Колумба).

Двоскладо́ві ро́зміри — віршові розміри у силабо-тонічній системі, в яких ненаголошені склади чергуються з наголошеними (ямб, хорей), формуючи двоскладові групи — стопи. Особливість ритму Д. р. відповідає специфіці української мови з притаманним їй чергуванням наголошених та ненаголошених складів. В античній метриці Д. р. були утворені сполученням довгого складу з коротким та двох довгих і двох коротких. У силабо-тонічній системі наявні також двоскладові групи з двох ненаголошених (◡◡, тобто пірихій) та наголошених (┴ ┴, тобто спондей) складів.

Деба́ти (*франц. débats, від débatre: сперечатися*) — діалогічний жанр західноєвропейської середньовічної поезії. Джерелами Д. були календарно-обрядові дійства та античні твори. Д. використані у «Едді Старшій», духовних віршах, буколіках, а також у християнському катехізисі. Найпоширенішими були суперечки Весни із Зимою, Тіла з Душею, Віри з Розумом, Багатого із Сіромою тощо. Д. позначилися на середньовічній драматургії та філософському діалозі. Поняття вживається також на означення репрезентації ідей, поглядів, програм, концепцій, розуміння проблем певного опонента на противагу іншому, розглядається як засіб діалогічного мовлення, що потребує відповідності вимогам еристики.

Де́біт (*нім. Debit, польс. debit, англ. right of circulation, рос. разрешение на распространение издания, від франц. débit: збут, витрати*) — право на поширення літератури, передусім періодичних видань, на певній території з дозволу місцевої адміністрації.

Дебю́т (*франц. début, букв.: початок*) — перша публікація в періодичному виданні або перша книжка автора, що фіксує початковий етап його творчої біографії. Література може збагатитися сукупністю одночасних оригінальних Д., що дає підстави говорити про появу літературного покоління. Так, у 1962 з'явилися збірки поезій «Соняшник» І. Драча, «Тиша і грім» В. Симоненка,«Атомні прелюди» М. Вінграновського, що засвідчили утвердження шістдесятників у письменстві.

«Девге́нієве ді́яння» — пам'ятка києворуської писемності (XI—XIII ст.), що є довільним переказом втраченої візантійської поеми «Дігенісакрит», у якій розповідалося про сина сарацинського царя Аміра та грекині, який захищав від арабів східні кордони Візантії, уособлював рицарський етос. Перейменований на Девгенія у києворуській воявській повісті, що увібрала традиції дружинного епосу, він поставав як ідеальний середньовічний персонаж, відображаючи світобачення в системі суворої васальної залежності. Мова співвідносилася з мовними зворотами Галицько-Волинського літопису.

Деветсúл — різновид чеського авангардизму 20-х XX ст., з якого постали об'єднання поетизму та празької групи сюрреалістів. Його ідейним натхненником був К. Тайге, редактор журналу «ReD», тобто «Revue Devetsil».

Девíз *(франц. devise: гасло)* — промовистий лаконічний напис над зображенням гербових фігур; поширений у середні віки. У Франції — вузький геральдичний пояс. Нині Д. є стислим формулюванням провідної ідеї, програми дій або певним виразом, що представляє автора під час рукопису чи проекту, поданого на конкурс. Часто Д. вживається під час полеміки для означення позиції одного з її учасників, як, зокрема, у вірші «Іванові Франкові. Відповідь на його Посланіє» модерніста М. Вороного, який, вживаючи алюзію на Франкову формулу про цілісну особистість, проголошував: *«Моя девіза — йти за віком / І бути цілим чоловіком!»*, що спростовувало позитивістське уявлення про роль письменника у суспільстві як речника нації, його службової функції без врахування його іманентних характеристик.

Девтерагоні́ст *(грец. deuteragōnistēs, від deuteros: другий і agōnistēs: актор)* — другий за значенням із трьох акторів давньогрецького театру. Виконував ролі дійових осіб, що входили до близького кола протагоніста (героя твору) — деспот Креон у трагедії «Едип у Колоні» Софокла. Д. уперше запроваджений у трагедії Есхілом, тритагоніст (виконавець другорядних ролей) — Софоклом.

«Дев'янóстики» — антологія сучасної української поезії (Тернопіль, 1998) в упорядкуванні В. Махна. До «Д.» увійшли добірки І. Андрусяка, Ю. Бедрика, Т. Гавриліва, Н. Гончара, О. Гуцуляка, С. Жадана, Р. Мельникова, С. Процюка, Р. Скиби та ін.

Дев'ятивíршова строфá — див.: **Нóна, Спéнсерова строфá.**

Дедикáція *(нім. Widmung, Zueignung, Dedikation, англ. dedication, франц. dedicace, envoi, рос. посвящение, лат. dedicatio, від dedico: посвячую)* — подання на початку твору імені особи, якій він присвячується. Д. може бути автономною, жанрово близькою до послання чи епістоли частиною твору. Такою є Д. у поемі «Єретик» Т. Шевченка, вперше надрукована в журналі «Основа» (1861. — Ч. 1): «Посланіє славному П. І. Шафарику» при поемі «Іван Гус» (початкова назва), або «Єретик», що стала окремим фрагментом (*«Слава тобі, Шафарику, / Вовіки і віки! / Що звів єси в одно море / Слав'янськії ріки!»*).

Дедýкція *(лат. deductio: відведення)* — рух знання від загального до часткового, виведення висновку із посилань, протилежне індукції. Кожен компонент висновку вважається вже раніше доведеною думкою (аксіомою або гіпотезою). Послідовність посилань утворює нерозривний ланцюжок, що може бути подовженим, але неминуче завершуваним. За умови, що посилання істинні, правильність висновку залежить від того, наскільки строгим було дотримання принципів Д. Остаточну логічну операцію називають умовиводом. У вужчому розумінні Д. позначають такий умовивід, внаслідок якого отримують нове знання про предмет чи групу предметів на підставі вже наявного знання про них. Прийоми Д. визначальні для літературознавчих студій, хоча в дослідженнях можуть використовуватися й інші методологічні засоби, зокрема герменевтики (герменевтичне коло) чи деконструктивізму.

Деетимологізáція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і грец. etymologia, від etymon: основне значення слова і logos: слово, вчення)* — втрата первісного значення слова: *сердитися* походить від *серце*, *уміти* — від *ум*, *столиця* — від *стіл*.

Дезакцентуáція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і accentus: наголос)* — втрата словом самостійного наголосу у слабкій позиції, перенесення його на сусіднє слово. Часто трапляється у віршах, написаних анапестом:

Розірвала краля-мавка
льняно шитий гомін-жгут:
плине зграйна, плине плавко
березневий каламут (В. Чумак).

У наведеній строфі з двостопним анапестом спостерігається ритмічна Д. у словах *краля, льняно, гомін, плине.*

Дезінформáція *(франц. desinformation, від лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і informo: надаю форму, створюю уявлення про щось, зображаю)* — свідоме перекручення, тенденційне тлумачення невигідної інформації, застосування фігури умовчування. Д. застосовувана у політиці та журналістиці, іноді унаочнюється в текстах художньої літератури, ілюструючи фатальні наслідки зловживання нею. Наприклад, у драмі «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького Д. спричинила божевілля Олени, яку обдурив Йосип Бичок. На Д. побудована також зав'язка роману «Повія» Панаса Мирного. Д. зловживали радянські літературознавці при висвітленні історії письменства.

Дéйксис, або **Дéйктик** *(грец. deiksis: вказування)*, — вказівна функція займенника або прислівника, використовувана мовцем задля позначення місця дії чи руху, віддаленості чи наближеності якогось предмета або особи без прямого називання їх: *«Ти тут, ти тут, кохана, ти, як світ»* (М. Вінграновський). Дейктичні прислівники, за спостереженням Кет Гамбургер, вживані у теперішньому часі, інколи передають минулий час, що не позначається, а сприймається як слід пам'яті, набувають фіктивного вигляду у різночасових площинах.

Дейтероканонíчні кнúги *(грец. deuteros: другий і kanōn: правило, норма)* — книги Старого Завіту або їх фрагменти, що пізніше були визнані християнською церквою як канонічні: Книга Тобія, історія Сусани у Книзі Даніеля. Протестантські теологи вважають їх апокрифами.

Декабрúстська літератýра — твори російських письменників початку XIX ст., безпосередніх учасників (К. Рилєєв, В. Кюхельбекер, Ф. Глинка, О. Одоєвський, П. Катенін, В. Раєвський, О. Бестужев-Марлінський) або сучасників (О. Пушкін, О. Грибоєдов, А. Дельвіг, М. Язиков, П. В'яземський та ін.) декабристського руху, що був обірваний 25 грудня 1825 у Петербурзі. Вони гуртувалися в об'єднаннях «Зелена лампа», «Вільне товариство любителів російської словесності», мали власні видання: журнал «Соревнователь просвещения и благотворения», альманахи «Мнемозина», «Полярная звезда». Обстоюючи у своїй естетичній програмі єдність тенденцій класицизму, Просвітництва з романтизмом, ці письменники опрацьовували соціальні та історичні мотиви, пасіонарні явища минувшини, обстоювали ідеали

свободи та гуманістичні цінності, суголосні політичним програмам. Для представників Д. л. характерний інтерес і до української героїчної минувшини, попри те, що проблема України у їхніх програмах зігнорована. Так, К. Рилєєв відтворив яскраві постаті з києворуської та козацької доби у поемах «Наливайко», «Войнаровський», що пов'язувалися з байронізмом, запровадив у російську поезію поняття «дума» за поверховою аналогією з українським фольклорним жанром. О. Бестужев-Марлінський написав твір «Андрій, князь Переяславський», О. Одоєвський — «Василько». Однак, звертаючись до української історії, вони сприймали її поза національним контекстом, трактували як зразок свободи загалом. Спадщина представників Д. л. охоплювала також критику, публіцистику, історіографію, мемуари. Вона вплинула на творчість О. Пушкіна, М. Лермонтова та ін., на розвиток російського письменства. Декабристами захоплювався Т. Шевченко, змалювавши їх у поемі «Сон» та згадуючи про них у «Щоденнику» як про «перших апостолів-мучеників».

Декада́нс, або **Декаде́нтство** *(франц. decadence, від лат. decadentia: занепад)*, — кризове явище у літературі, мистецтві, культурі; поняття, узяте з вірша «Конання» («Je suis l'Empire a la fin de la decadence...») П. Верлена, в якому йшлося про «проклятих поетів». Проявляється у періоди так званих fin de siécle (кінець століття), спостерігалося в часи еллінізму (дослідження «Етюди про звичаї та критика латинських поетів декадансу» Д. Нізара, 1834), у стильовій течії маньєризму, в тенденції вертеризму, рококо, у другій половині XIX ст. У Франції термін «Д.» вперше було вжито на позначення художніх передмодерністських та ранньомодерністських явищ, які протистояли позитивістським настановам, нормативам академізму, ілюзіоністсько-міметичній практиці і тлумачились як характерна ознака «присмеркової доби», коли дійсність, втиснута у безживні схеми логоцентризму, втрачала свій сенс, засвідчувала загрозу дегуманізації суспільства. Поняття «декадентизм» застосував італійський критик В. Піка (1898). Митці, переживаючи абсурд буття, спираючись на засади «філософії життя», особливо песимістичне світобачення А. Шопенгауера, а також праці Ч. Ломброзо («Геній і божевілля», 1863), М. Нордау («Виродження», 1892), виражали у своїх творах кризову ситуацію, що викликала індивідуалізм, зневіру, невроз, які вважали властивостями не лише Д., а й тогочасної хворобливої цивілізації. Ю. Вебер, аналізуючи ситуацію, коли поняття «нервовий» було синонімом естетичного, коли першорядного значення надавалося категорії артистизму, спостеріг елементи Д. у творчості Е. А. По, Ш. Бодлера, Р. Вагнера, братів Е. та Ж. Гонкурів, М. Роліна (вірш «Невроз») та ін., які усвідомлювали своє «занепадництво» як закономірне явище, не вкладаючи в нього, на відміну від апологетів соціальної критики (Г. Плеханов, В. Воровський та ін.), негативного змісту. Аналогічні спостереження щодо творчості художників здійснив також Ж. К. Гюїсман («Модерне мистецтво», 1883). Прояви Д. наявні у «сатанізмі» Ш. Бодлера та «проклятих поетів», в деяких творах символістів, в естетизмі О. Вайлда, крайньому індивідуалізмі Ю. А. Стріндберга, аморалізмі М. Арцибашева, імпресіонізмі А. Чехова та ін. Д. набув загальноєвропейського значення, утверджуючись на сторінках французьких символістських журналів «Декадент» (1886—89), «Перо» (1889—1913), «Білий огляд» (1891—1905), розвинувся в літературний напрям, закладаючи основи модернізму. Д. поширився в Англії (прерафаеліти Д. Россеті, Г. Россеті), в Італії (Дж. Пасколі, А. Оріані, Г. Д'Аннунціо, Г. Гоццано, М. Боретті, Ф. Мартіні та ін.), в Німеччині (гурток С. Георге, в якому обстоювався культ «песимізму сили», твори Г. фон Гофмансталя, А. Шніцлера), серед представників австрійського «Молодого Відня», у Польщі (С. Пшибишевський, Міріам та ін.), в Росії (Л. Андреєв, М. Мінський, Д. Мережковський, Зінаїда Гіппіус та ін.), в Чехії (В. Дик, Й. Карасек, А. Прохазка), у Сербії (С. Пандурович, В. Петкович-Диса), в організації опору «Млода Босна», у Болгарії (Т. Траянов, Н. Райнов, Г. Мілєв та ін. письменники, які групувалися при журналах «Мисъл», «Звено»). Прихильники Д. обстоювали право митця на проклятість, порочність, дендизм, аморалізм, естетство, андрогінність, ультрасуб'єктивність, магію, єресь, протиприродні збочення, на зв'язки з типом «жінка-вамп», на манірність тощо, вбачаючи у цих елементах очікуваний для «присмеркової доби» стиль життя, на використання у творах символів демона, сфінкса, образів Едипа, Прометея, Нерона, Чезаре Борджіа. Водночас вони перетворювали своє життя на легенду, експеримент, містифікацію, започатковували біографічний міф занепаду. Однак проблема fin de siécle не була першорядною для англійської, американської, австрійської, російської літератур, які, на відміну від французької, пов'язували надії на оновлення з початком нового століття, тому не шкодували за втрачуваними цінностями. Отже, в Д. переплелися різноспрямовані тенденції, спроби відмовитися від множинності прихованих у культурі дуалізмів, від романтичних переживань неминучого конфлікту між культурою, що «занепадає», та цивілізацією, що відкривається у новій перспективі. Прихильники оновлення письменства відзначали виснаженість і модифікацію традиційних, ще недавно панівних стильових течій на зразок романтизму, який вдавався вже не до емоцій, а до розсудковості. Так, Ш. Бодлер помітив несправжність пафосу В. Гюго-«академіста» порівняно з його попередниками, коли навіть ексцентричність набувала симетричних форм, а сам поет «холоднокровно використовував всі відтінки рими», вправно володіючи «знаряддями свого ремесла». Водночас Т. Готьє віднаходив декадентські ознаки у творчості самого Ш. Бодлера, зокрема «останнє слово мови», асоційоване із «розкладеною мовою Римської імперії», з «неясностями», де «рухаються зародки забобонів, понурі привиди безсоння», приховані у темних закамарках душі. Натомість Е. Золя сприймав обстоювану «парнасцями» ідею «мистецтва для мистецтва» як «недугу прогресу». Такі суперечності засвідчували відсутність єдиного концептуального розуміння проблеми Д. Тому П. Бурже («Етюди із сучасної психології», 1883—86) намагався прояснити, навіть визначити поняття «декадентського стилю», коли «цілісність книги руйнується, поступаючись незалежності кожної сторінки, кожна сторінка руйнується, поступаючись незалежності кожної фрази, фраза руйнується, поступаючись незалежності кожного слова», а отже, цілісність втрачає сенс. Ж. К. Гюїсман (роман «Навпаки», 1884) чи не вперше змалював у постаті дез Ессента достеменного представника

Д. Як реакція на Д. поширилася сатирична проза (А. Аверченко,«Сатирикона»). Нове, чіткіше розуміння цієї проблеми запропонував Ф. Ніцше, вбачаючи у Д. «історичну хворобу» виродження та нігілізму, що асоціювалися з аполлонійством, якому протистоїть достеменне життя позаісторичного, постійно відроджуваного діонісійства без фальші та умовності, без «хворобливо-нервового» мистецтва, представленого імпресіонізмом братів Гонкурів та музикою Р. Вагнера. Ними філософ захоплювався, виявляючи у собі типову на той час амбівалентність: «Я водночас і декадент, і протилежність декадента» («Esse homo», 1888). Для Ф. Ніцше важливим було розв'язання притаманного декадентам конфлікту між недугою і здоров'ям, силою і слабкістю, особистим і колективним інтересами, елітарним і егалітарним чинниками, між визволеною енергією й людськими можливостями тощо задля подолання себе самого, утвердження діонісійського пориву. Аналогічні мотиви були характерні для творів А. Жіда («Іммораліст»), Т. Манна («Смерть у Венеції»), Г. Гессе («Степовий вовк»), проявились у міркуваннях О. Шпенглера («Присмерк Європи»), Х. Ортеги-і-Гассета («Дегуманізація мистецтва»). Д. позначився також на модернізмі, особливо на перших етапах його становлення, передусім на стильовій течії символізму, що, за словами В. Ходасевича («Некрополь»), «здається, родився з цією отрутою у крові», але відрізнявся від свого попередника тим, що переживав внутрішню втому, усвідомлення останньої, «осінньої» межі в розвитку культури, яку символізм намагався подолати. Народницька й позитивістська критика часто розглядали Д. і символізм на одному рівні, особливо в українській літературі, в якій їх оголошували вторинним явищем, протиставним національній ідеї та громадським інтересам, визначали наявність у ній нігілістичних мотивів, які були властиві не тільки декадентам («Моя смерть» С. Руданського, раннє оповідання «Der Renegat» Ю. Федьковича, «Сумно одинокому» М. Черемшини та ін.). Прикметними щодо цього були статті «Українська декаденщина» І. Нечуя-Левицького чи «В пошуках нової краси» С. Єфремова, необ'єктивні погляди яких адаптувало для своїх потреб радянське літературознавство («Ідейні та естетичні корені українського декадансу» А. Каспрука у книзі «На засадах реалізму і народності». — К., 1976). Д. на теренах українського письменства з'являвся спорадично або в окремих творах («Блакитна троянда» Лесі Українки, «З теки самовбийці» П. Карманського, проза О. Плюща, деякі вірші та цикли «Інфанта», «Тіні», «За брамою раю» М. Вороного, окремі твори зі збірок «Розсипані перли» В. Пачовського та «Стрічки» Б. Лепкого тощо), застосовувався як експеримент (драма «Memento» В. Винниченка), найповніше розкрився в оповіданнях та в незакінченій повісті «Андрій Лаговський» А. Кримського. Механічне накладання смислового значення Д. на артистизм іноді призводило до непорозумінь між письменниками. Так, В. Щурат у статті «Літературні портрети. Іван Франко» відзначив високий естетичний рівень збірки «Зів'яле листя» (1896), але поет, прихильник принципів позитивізму, сприйняв таку оцінку як звинувачення у «занепадництві», відповівши на неї безапеляційним віршем «Декадент». Проблему Д. вивчали в загальному аспекті — з урахуванням «універсалізації крайобразу людського буття, деструктивних та конструктивних чинників у ньому» та вужчому, естетичному. Залежно від способу дослідження, на думку Р. Ткаченка (дисертація «Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця XIX — початку XX століття», 2004), Д. виявляє себе або як стан, або як процес, в основу якого покладений світоглядний антипрогресистський песимізм у поєднанні з ескапістським індивідуалізмом. Така своєрідність Д. спонукала деяких інтелектуалів, як-от В. Брюсова, сприймати його як спорідненість світоглядів письменників, а не стиль.

Декалькома́нія *(франц. décalcomanie)* — техніка, винайдена в 1935 малярем О. Домінгезом, який захоплювався тенденціями чистого автоматизму. Д. полягала у накладанні на змащений чорною фарбою аркуш паперу іншого чистого аркуша. Цей прийом вдосконалив М. Ернст. Поняття походить від техніки перебиття фарбових зображень на папір та ін. матеріали за допомогою клеєного ґрунту, для чого малюнок нагрівають або розмочують.

Деклама́ція *(лат. declamatio, від declamare: вправлятися у виголошенні промов)* — мистецтво виразного читання літературних творів; проміжний між поезією та шкільною драмою і віршованими діалогами жанр віршових творів періоду бароко (XVII—XVIII ст.), культивований у братських школах, де вивчалися риторика й піїтика, виголошувалися «орації», панегірики, реалізовувалися сюжети рецитаційного дійства. В античності Д. називали урочисті промови. Д. відрізняється від прози. Їй властиві піднесеність часто віршованого мовлення, загальна ритмічна впорядкованість, підвищення тону, як в емфазі, застосування регулярних пауз пропорційної тривалості наприкінці кожного періоду тощо. Тому часто Д. подібна до говірного вірша. Тексти за біблійними чи історичними мотивами, в яких помітний вплив азіанізму, зазвичай писали викладачі, а виголошували учні (спудеї, отроки) кількістю від трьох до двадцяти (іноді — більше). Найдавніша відома Д. — урочиста «Просфонема, привіт преосвяченному кир Михаїлу, митрополиту київському, галицькому і всієї Росії», створена в 1591 у школі львівського Успенського Ставропігійського братства з приводу посвячення Михайла Рогози в митрополити та його відвідин Львова. Поширювалися й Д. з нагоди сумних чи трагічних подій: «Лямент дому князів Острозьких» (1603) Даміана Наливайка. У ляментах здебільшого вживалися лише декламаційні елементи: «Лямент на смерть І. Василевича» (1628) Давида Андреєвича. Шкільна драма також іноді набувала декламаційних ознак («Милость Божая» Івана Нарушевича, 1728). Зразком Д. вважаються «Вірші на жалосний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного [...]» (1622) Касіяна Саковича. З-поміж різдвяних та великодніх Д. відомими були твори Памва Беринди («На Різдво Христове вірші», 1616), Андрія Скульського («Вірші на пресвітлий день Воскресіння Христового», 1630), Іоаникія Волковича («Вірші на радісний день Воскресіння Христа, Спасителя нашого», 1631), Петра Поповича-Гученського («Воскресіння Христове») та ін., серед панегіричних вирізнялися анонімна «Імнологія», присвячена митрополиту Петру Могилі (1630), та «Евхаристиріон, або Вдячність» (1632) Софронія Почаського, також присвячений цьому православному ієрарху. Текст виголошувався, майже виспівувався, урочисто, підне-

сено, з пафосом, з відповідними жестами та мімікою задля увиразнення його змісту. Зверталися до цього жанру і новолатинські поети, зокрема Симон Зиморович у збірці «Роксоланки, або Руські панни». У XVIII ст. Д. втрачали свою популярність, однак їх ще виголошували в Києво-Могилянській академії (колективний твір «Геній Св. Катерини» початку XVIII ст., написаний польською мовою під керівництвом професора Іларіона Ярошевського) або в інших землях України, зокрема «Декламація на свято Великодня» з інтермедією до неї (1719), складена у сільській волинській школі. Найпізнішою зафіксованою Д. був твір «Declamacio» (1752—55) Мануйла Базилевича. Досвід Д. використовувався у новій та новітній українській літературі, де він, змінивши форму, адаптувався до її вимог, коли писані тексти передбачали художнє читання. Друкували відповідні збірники (декламатори): київська «Розвага» (1907); «Вибір декламацій для руських селян і міщан» (Львів, 1902) в упорядкуванні І. Франка, що був і автором передмови, «Збірничок для декламацій» (Полтава, 1918), «Маленький декламатор для Просвіт» (К., 1918) в упорядкуванні Г. Хоткевича, автора передмови, «Скалки життя» (К., 1918) в упорядкуванні С. Поночіні, «Ясна зброя» (К., 1918) в упорядкуванні Ів. Азовського (псевдонім І. Прихоженка), «Червоний декламатор» (К., 1923) за редакцією Я. Савченка та М. Семенка, «Слово» (К., 1923) в упорядкуванні М. Зерова, календарі тощо, тексти яких зазвичай призначені для проказування. Поняття «Д.» у вузькому значенні вказує на виголошення твору виконавцем.

Деклара́ція *(лат. declaratio: прояв, вислів, від declaro: заявляю, сповіщаю)* — офіційне проголошення державними чи партійними структурами основних принципів своєї діяльності; у літературознавстві вживається у значенні документа, в якому викладено заяву певної організації чи особи. Д. вважають написану М. Костомаровим для Кирило-Мефодіївського братства «Книгу битія українського народу». Особливо вдавалися до Д. авангардисти, що потребували розголосу своєї діяльності, хоча часто їх скандальні програми не збігалися з художньою практикою.

Деконструктиві́зм *(нім. Dekonstruktion, Dekonstruktionismus, англ. deconstruction, deconstructive criticism, франц. deconstruction, deconstructionisme, польс. dekonstrucjonizm, від лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і constructio: побудова)* — опозиційна до структуралізму літературно-критична практика постмодернізму, поширена з 70-х XX ст. у гуманітарних науках, мистецтві; за значенням відповідає постструктуралізму. Міркування Ж. Дерріди, М. Фуко, Юлії Крістевої («Семіотика: Дослідження в галузі семааналізу», 1969), Р. Барта («S/Z», 1970), переосмислення досвіду французьких інтелектуалів і традиції пильного прочитання в американському науковому середовищі зумовили появу збірника статей Ж. Дерріди, П. де Мана, Х. Блума, Дж. Гартмана, Дж. Х. Міллера «Деконструкція та критика», що вважається «Єльським маніфестом», тобто маніфестом Єльської школи. Одночасно з ним з'явилися суголосний герменевтичний напрям (У. Спейнос), лівий деконструктивізм (Дж. Бренкман, М. Р'ян, Ф. Лентріккія та ін.), англійський неомарксистський дискурс (Т. Іглтон, С. Гіт, К. МакКейб, Е. Істгоуп), феміністична критика (Гаятрі Чакраварті Співак, Юлія Крістева, Барбара Джонсон, Елейн Шовалтер). Д. позначає спрямованість аналітичної рецепції на виявлення внутрішніх суперечностей тексту як автоматичної, внутрішньо організованої словесної єдності, знаходження в ньому прихованих не лише для невтаємничених «наївних читачів», а й для автора, «надлишкових сенсів», що залишаються поза їх увагою, утримують сліди попередніх дискурсів. Єльські деконструктивісти розвинули ідеї Ж. Дерріди, відкидаючи позиції єдино правильного тлумачення літературного тексту. Заперечувалося визнання помилковості будь-якого прочитання в останній інстанції, були спроби дати свій, відмінний від концепції герменевтики, варіант розуміння та інтерпретації. Твір поставав крізь призму ідеї безмежного, «неорганізованого» плюралізму різнорідних тлумачень. Аналізували слова з переносним значенням, зазвичай поширені у художніх творах, що потребували об'єднання зусиль науковців та письменників у осягненні мовних дискурсів. З огляду на це демістифікували ілюзорні («академічні») претензії будь-якого висловлення на доконечну істинність. П. де Ман обстоював розуміння риторичної властивості літературної мови з характерною для неї алегоричною формою белетризованого самовираження, визнавав за нею автономне єство. Сутність художнього тексту постійно засвідчує «риторичність» свого модусу буття, тому його тлумачення може бути хибним, коли здійснюватиметься буквально (саме на цьому наполягала екзегетика при осмисленні Св. Письма). Аналізуючи амбівалентні засади літературних явищ, П. де Ман доходив висновку про відносність будь-якої критичної рецепції, про її неминучу суб'єктивність. Дж. Х. Міллер, піддаючи сумніву концепцію референціальності мови (її здатності адекватно відображати довкілля), особливо міметичні принципи, притаманні реалізму, вважав лінгвістичні знаки риторичними фігурами, слова — тропами (передусім метафорами), а тому солідаризувався з П. де Маном з приводу прочитання художнього твору. Він, як й інші єльці, засуджував «наївного» читача, схильного відшуковувати в творах літератури (мистецтва) об'єктивний сенс — неможливий бодай тому, що на них (твори) неминуче накладається рецептивна, часто емоційна реакція. Сприйманням вважали вільну гру активних тлумачень, обмежених правилами загальної інтертекстуальності та авторитетом письма, що відкривало перед реципієнтом безліч вірогідних значень. На відміну від антифеноменологічних єльців герменевтичні деконструктивісти при переосмисленні теоретичної спадщини М. Гайдеггера намагалися реконструювати панівні ментальні чинники, зокрема суспільні, наукові, релігійні, які впливали на свідомість, на чому наголошував У. Спейнос (прихильник теорії «континууму буття», один з ініціаторів синтезу постструктуралізму, деконструктивізму та постмодернізму). Така позиція була близькою генеалогічній культурній критиці лівих постструктуралістів, які, полемізуючи з представниками Єльської школи, прагнули не лише заглиблюватися в культурологічний контекст, охоплювати як сучасне, так і класичне письменство в історичній перспективі, а й також обстоювали соціологізовані версії (часто неомарксистського типу) художнього твору. Прагнучи аналізувати літературний текст у широкому позалітературному контексті, вони проголошували його «соціальним», тобто вдавалися до підміни по-

нять, практикованої «соцреалізмом», вважали художній феномен риторичним конструктом панівної ідеології (Ф. Лентріккія), що спрямовує свідомість у необхідному для адресата напрямі. Позитивістському раціоцентризму, західноєвропейській логоцентричній метафізиці, засиллю влади з її формами заборон, покарань і заохочень протистояв «підривний дискурс» поетів та «безумців», на що вказували не лише Ж. Дерріда, Х. Блум чи М. Фуко, міркування яких розвивали ліві деконструктивісти, а й М. Вебер, Т. Адорно, А. Ж. Греймас. Полівалентність дискурсів та внутрішньо антистатична інтертекстуальність ставили під сумнів тезу «суверенного» автора, обмеженого «соціальним краєвидом». Припущення, що таким шляхом вдасться вийти з глухого кута полемік про призначення літератури, приреченої на «фундаментальне змішування з усіма дискурсами», позбавляло її іманентних властивостей, що у просторі постмодернізму не має принципового значення. Була переглянута з позиції феміністичної критики концепція логоцентризму. Систему привілейованого логосу безапеляційно заперечила жіноча «інтуїтивна» стихія письма, не підлегла законам чоловічого світобачення, а отже, і культури, хибної, на думку феміністок, бо наскрізь патріархальної. Проблема Д. детально опрацьована І. Ільїним («Постструктуралізм. Деконструктивізм. Постмодернізм», 1996).

Деконстру́кція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і constructio: побудова, складання)* — метод інтелектуальної роботи з бінарними конструкціями будь-якого типу, зокрема літературного, з метою усунення конфліктів, умовчувань, розколів, вирівнювання складників опозиції. Фундаментальне поняття деконструктивізму, постструктуралізму та постмодернізму, запозичене Ж. Деррідою у німецького філософа М. Гайдеггера. На підставі Д. вчування в трансцендентний чоловічий голос Буття поступається перед differance (розрізненням), першописьмом, що передує мові та письму, тобто Ж. Дерріда взявся до перевертання ієрархії традиційних термінів, розмежування на світ метафізичної присутності і світ людського існування, світ абсолютного зникнення. Центризму традиції у такому письмі протиставлено відцентрове розпорошення значень у безмежжі інтертекстуальності. Фундаментальні поняття західноєвропейської культури руйнуються із середини, визволяючи пригнічувану ними метафорику. Використання Д. має позаметодологічний характер, вона може бути застосована до будь-якого твору, починаючи від античної доби, хоча її критика передусім стосується некласичної доби, зокрема доробку модерністів. Ж. Дерріда вбачав у Д. рух «відкритого досвіду, за необхідністю не визначеного, абстрактного, спустошеного, явленого в очікуванні іншого [...]». У його формальній чистоті, в тій невизначеності, якої вимагає досвід, виявляється внутрішня спорідненість із відповідним месіанським духом. Д., покладаючись виключно на свої можливості, «намагається» поєднати філософію та письменство, тому її позиції поділяють представники франко-американської «нової критики» (П. де Ман, Х. Блум, Ф. Соллерс, Юлія Крістева та ін.), схильної до парадоксального прочитання тексту. Д. стосується подолання метафізичних та онтологічних засад літератури, віднайдення шляхів оптимального сенсотворення, зміщення смислових меж, перевертання опозиційних термінів, розхитування норм текстуальних і дискурсивних практик, усунення однозначності, вульгаризації, претензії критичних рецепцій на монополію, виявлення «надлишкових сенсів», прихованих як від «наївного читача», так і від певного автора. Проте повної згоди тут немає. Так, на відміну від Ж. Дерріди, який розглядає Д. як застосовану інтерпретатором, розташовану поза текстом, приречену на деієрархізацію, П. де Ман («Мови критики й науки про людину») вбачає у самому тексті здатність реконструювання без тлумача. Таким чином, самоздійснюється «лінгвістика літературності». Однак різні дослідники згодні з тим, що референт зазнає повного розщеплення. Йдеться про суцільну деієрархізацію традиційного логоцентризму, відокремлення означника від означуваного, зазвичай уподібнюваного до реальності, застосування відкритих, плюралістичних, денотативних практик, що сприяють усуненню мовних стереотипів і логічних глухих кутів. Д., за версією Е. Істгоупа, спростовує заходи реалістів, спрямовані на натуралізування тексту, демонстрування його ілюзорної сконструйованості та засобів іманентних репрезентацій репрезентованого. Дослідник посилається на пропоновану М. Фуко процедуру виявлення інтердискурсійних залежностей дискурсу без претензій будь-якої з них на володіння істиною, на спроби лівого деконструктивізму ліквідувати поняття «література», на спостереження єльців за відмінністю тексту від самого себе під час його прочитання, на деррідіанський аналіз бінарних опозицій, зумовлений потребою порушити чи усунути несправедливу ситуацію (лівобічний компонент вимагає привілейованості за рахунок правобічного). Водночас зазнавали критики не лише внутрішній лад зужитих філософем, а й базові структури дійсності, які Ж. Дерріда розмежував на реалії та їх рефлексію. Така дія зумовлювалася прагненням стерти межі між довкіллям і його відображенням у свідомості, а «наївному читачеві» непомітно для нього пропонувалися прийоми вільної гри, активної інтерпретації без сподівання на остаточний чи «непогрішний» присуд. Д. представлена низкою дискурсивних процедур, відмінних від інституціональних (призначених окреслювати чітко визначену стабільну позицію), тому, будучи невід'ємною від них, не надає переваги означуваному змісту, на чому наголошує Ж. Дерріда («Конфлікт факультетів», 1987). Аналогічна функція Д. поширювалася і на деканонізацію будь-яких авторитетів, крім авторитету письма, якому Ж. Дерріда надавав пріоритету на противагу традиційній практиці логоцентричної метафізики. Таким чином, обґрунтовуваний постмодерністами плюралістичний принцип видається не зовсім послідовним і надійним. Поглядам прихильників Д. властива неоднорідність. Якщо французькі постструктуралісти досліджують всезагальний текст, у якому розчиняється літературний, то американські науковці зосереджуються на питаннях прочитання літературного твору, визначення преференційного та риторичного його аспектів, переведення фігурального значення в буквальне задля досягнення зв'язної цілісної картини (Дж. Каллер), виходять із переконання, що природа людського нерозуміння закладена вже у самому тексті, тому, навіть користуючись методами деконструктивістського аналізу, «пильної екзегези» (П. де Ман), дослідник не застрахований від неминучої помилки. Найоптимальніший шлях неупередженого прочитання — демонстрація демонстро-

ваного, що стосується не деструкції структур, їх демонтажу чи відмови від них, а виявляє попередній, стратегічно пріоритетний крок до їх адекватного осмислення при запозиченні їхніх же ресурсів та за відсутності домагань остаточної відповіді. У Д. (як і в герменевтиці, яку не визнають деконструктивісти) запроваджується коректна практика не нав'язування текстам чужорідних матриць, а відшуковування смислової амбівалентності, внутрішньої суперечливості текстуальних очевидностей, визнання конкурентних інтерпретацій, незважаючи на те, що вони можуть існувати у конфліктному просторі несумісних думок, поглядів чи концепцій, адже кожна з них вважається вартою уваги. Д. на місце застарілих підвалин метафізики, зокрема принципу тотожності, поставила рухливу структуру диференції, радикалізуючи тезу онтологічної відмінності М. Гайдеггера та концепцію знака Ф. де Соссюра. При цьому визнається, що абсолютно реконструйованого, позбавленого слідів метафізики тексту досягти неможливо. У настановах Єльської школи, спрямованих на прояснення питань специфіки письменства, не було спроб звузити чи обмежити порушену деконструктивізмом проблематику. Деконструктивісти застерігали щодо неможливості звести текст до одного значення, розкривали простір для безладної референційності, що витворювала ефект нестабільності між текстом і реципієнтом. Поняття «Д.» набуло широкого застосування в художній літературі та літературній критиці, в засобах масової комунікації, в академічних працях. Ставши літературознавчою розробкою загальної теорії постструктуралізму, Д. вважається постсучасною теорією літератури.

Декорати́вний шрифт *(франц. décoratif, від лат. decorare: прикрашати, і нім. Schrift, від schreiben: писати)* — використовуваний в акцидентних роботах шрифт, літери якого оздоблені додатковими елементами; має різновиди — відтінений, штриховий. Застосовується при оформленні книг, журналів, газет, альманахів тощо. Вважається елементом зорової поезії.

Декора́ція *(франц. décoration, від лат. decorare: прикрашати)* — художнє чи архітектурне оформлення театральної сцени або простору, в межах якого відбувається телевізійна вистава або кінозйомка. Термін вживається і в переносному значенні, називаючи зовнішньо принадне, позірне оздоблення, яким маскується відворотна сутність певного явища, предмета тощо.

Деко́рум *(лат. decorum: пристойність, гідність)* — історично відносні нормативні засади літературної творчості, за якими визначається відповідність стилю чи жанру іншим складникам художнього твору, здійснюється своєрідна демаркація їх, що іноді набуває абсолютизованих форм, обмежує свободу творчості. Основи Д. сформувалися в риториці античної доби, в «Поетиці» Арістотеля (відповідник Д. — «перепон»), розвинулися Цицероном («Мовець»), Горацієм («Послання до Пізонів»), набули еталонного вигляду у практиці французьких класицистів, які надавали переваги епосу і трагедії, на відміну від комедії чи сатири. Романтики, схильні до апологетизації діонісійства, як і пізніші модерністи, що спростовували міметичні принципи реалізму, запропонували іншу модель Д. У період авангардизму Д. зазнавав постійної епатації, а в просторі постмодернізму він позбавляється будь-якого сенсу.

«Декре́т Граціа́ні» *(франц. decret, від лат. decretum: постанова, указ)* — упорядкований болонським ченцем Граціані (XII ст.) збірник апостольських канонів, ухвал екуменічних соборів, папських декреталій тощо, які були оформлені в логічну систему, позбавлені очевидних розбіжностей, забезпечені коментарями. Його початкова назва згодом змінилася («Concordantia discordantium», за іншими джерелами — «Discordantium canonum concordia»), твір доповнювали наступні теологи. Непорушною у творі залишалася тільки структура, що складалася з трьох розділів: система канонічного права, церковний суд, сакральні речі, пов'язані з богослужінням.

Декультура́ція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і cultura: догляд, освіта, розвиток)* — невідновна втрата основної частини національної культури.

Делімітá́ція, або **Демарка́ція** *(нім. Abgrenzung, англ., франц. demilitation, польс. demilitacja, рос. демаркация, лат. demilitatio: визначення меж і франц. demarcation: розмежування),* — обмежене використання нормативів художнього мовлення, жанрової та стильової специфіки літературних текстів. Вона стосується як окремих важливих елементів на зразок просодії, окремих сегментів вірша, що зумовлюють його внутрішню єдність, структурних складників прози чи драматургії, так і сформованих конкретно-історичних рухів — шкіл, стильових тенденцій, напрямів.

«Де́ло» — літературно-політичний журнал (Петербург, 1866—88; до 1868 мав статус науково-літературного видання) за офіційною редакцією В. Шульгіна, фактичною — Г. Благосвєтова, а після нього — М. Шелгунова та К. Станюковича. Продовжуючи традиції «Русского слова», він обстоював позиції соціальної критики, часто конфронтував із політикою царського уряду, заперечував теорію «мистецтва для мистецтва» та принципи антинігілістичного роману, протиставляв їм тенденційні моделі реалізму, котрі іноді набували спрощеного, звульгаризованого вигляду, зокрема у студіях провідних критиків Д. Писарєва, М. Шелгунова, П. Ткачова. Крім творів російських письменників (Г. Успенський, Ф. Решетніков, Д. Мамін-Сибіряк та ін.), у ньому розміщували перекладні тексти зарубіжної літератури (Ф. Шпільгаген, В. Гюго, Е. Золя, Ш. Петефі, Г. де Мопассан, Р. Джованьйолі, Еліза Ожешко, А. Доде), відгуки про діяльність українського письменства — Т. Шевченка, Марка Вовчка, М. Костомарова, Д. Мордовця тощо.

Демарка́ція *(франц. demarcation: розмежування)* — див.: **Делімітá́ція.**

Демінути́в *(лат. deminutus: зменшення)* — див.: **Димінути́в.**

Деміфіза́ція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і грец. mythos: слово, сказання)* — концепція протестантського теолога Р. Бультмана («Новий Завіт і міфологія», 1941), на підставі якої у Біблії практикувалося розмежування неперебутнього сакрального змісту (керигми) та мовної форми його вираження. Проаналізувавши новозавітні тексти, дослідник дійшов висновку, що представлена у них модель світу та історії спасіння людства має міфічне підґрунтя і несумісна із даними сучасної науки. Тому завдання теології полягає у звільненні християнських канонізованих творів від міфічної оболонки, переосмисленні їх із позицій екзистенціалізму. Кон-

цепція Р. Бультмана зумовила спротив ортодоксального буквалізму та ліберальної теології, що обстоює принципи історичного розуміння Св. Письма. Д. в широкому значенні стосується будь-якої процедури десакралізації, спричинюючи не лише секуляризацію світосприйняття, а й інколи нетолерантну профанацію духовних цінностей.

Демонізм *(грец. daimōn: божество, дух)* — рецептивна модель світосприймання з яскраво вираженими ознаками езотеризму, значним інтересом до сил потойбіччя. Поняття «демон» з'явилося в античному світі, називаючи спочатку індиферентну антропоморфну істоту, яка брала участь у космогонічних процесах, зокрема могла викликати землетруси, повені, бурі тощо. Набуло негативних ознак після греко-перських воєн, коли елліни, зокрема у Фессалії, перейняли чаклунство від перських магів. Демонами називали також безіменних богів (dii minoris), пов'язаних з полями, річками, гаями та ін., що співіснували поряд із наядами, німфами, сатирами. Демона відрізняли від генія, власне олімпійця, який у філософських творах Сократа набув абстрактних форм, означав совість, котра відповідала пізнішому християнському уявленню про янгола-охоронця. Таке дуалістичне бачення антитетичного Д. притаманне також зороастризму. Демонічними істотами були й сакральні божества чужих для античного космосу сакральних божеств, які з'явилися у ньому після завоювань Александра Македонського та в період існування Римської імперії. Їх викликали часто іноземною мовою. Довкола них витворювалася атмосфера чудесного, зафіксована у різних аретологічних історіях («Золотий осел» Апулея). Платон визнав лише існування Дія-Деміурга, всіх інших богів оголосив наслідком людської фантазії. Свій варіант світобудови обґрунтовувало Св. Письмо, спираючись на імператив Псалтиря «Боги поган суть біси», отже, ототожнювало всіх демонів, насамперед язичницьких богів, за винятком старозавітних янголів, із нечистою, руйнівною силою, бісами, очолюваними Сатаною (Люципером, дияволом), які відреклися від Бога. Тому забороненою стала народна демонологія, для якої характерне багатство світовідчуття, тонке, здебільшого анімістичне сприйняття дійсності, на відміну від гомогенних християнських дискурсів. Найчастіше Д. фіксувався в апокрифах. Так, «Книги Еноха» відображали янгольсько-демонічну ієрархію, до систематизації якої вдавався у «Містеріях» Ямвліх (поряд із Творцем він нараховував дванадцять вищих, 72 нижчих божества та ін.). Проблемою Д. займалися гностики, неоплатоніки, її актуалізували єретики, ворожбити, чорнокнижники, алхіміки. З дуалістичною позицією щодо Д., яка зумовлювала феномен двовір'я, мусив погодитися Фома Аквінський, остерігаючи вірян від спілкування з потаємними істотами, які можуть спокушати праведні душі. У такому розмежуванні він спирався на досвід духовних подвижників, зафіксований у багатьох агіографіях. Християнство вважало боротьбу з Д. своїм першорядним завданням, що зумовило, зокрема, масове спалювання відьом; підстави для винесення вироку були наведені в інквізиторському творі «Молот на відьом». За доби середньовіччя сформувався комплекс уявлень про непересічну особистість, яка відреклася від Бога, тому що втілювала зло, як єгипетський Сет, індуїстська Калі, перські деви, єврейські шедим і шеїрим та ін., однак подолала їх статичну природу. Християнство, не визнаючи за лихом онтологічного підґрунтя («Про божественні імена» Псевдо-Діонісія, VI ст. н. е.), виявило динамічну постать Сатани, Люципера, хоч і безнадійно зіпсованого, але всеприсутнього, колишнього серафима, приреченого на вічну кару у пеклі за спробу дорівнятися Богові чи вивищитися над ним. Відтоді він трактувався як небезпечний спокусник людини; його образ уведений у житія святих на зразок «Житія Св. Антонія» (VI ст.) Атанасія; у видіння із зображенням пекла («Видіння Тнугдала», XII ст.); у легенди про договір людини з дияволом, як в описаній Св. Ієронімом історії Св. Василія (V ст.) чи Теофіла Килікійського (VII ст.), змальованій Євтихіаном; у поеми за біблійними мотивами, зокрема у так звані Genesis A, Genesis B, що містилися у манускрипті Кедмона, який з'явився прибл. у 1000. Демонів уявляли як потворних істот чоловічої (інкубів) та жіночої (сукубів) статі. Інколи демон поставав навіть філософом, протиставляючи світові Бога свою модель світу, спростовував свою тварну природу, як у латинській поемі «Про первородний гріх» (VI ст.) Авіта Алкіма. Розроблялися типологічні ряди демонів. Вони ніби відповідали за людські гріхи, як от Тутивілл, демон-скриптор, який був протилежністю янгола-скриптора. У добу Ренесансу під впливом містико-езотеричних вчень демон (Мефістофель) стає характерною ознакою міської культури, найповніше втіленої в постаті «чорнокнижника» Фауста, що, зважившись запродати душу дияволу, концентрував у собі водночас і захоплення, і жах (народна «Книга Фауста»), інтелектуальні осяяння (трагедія «Доктор Фаустус» К. Марло). Таке трактування відрізнялося від пізньосередньовічної інтерпретації потойбічних створінь у «Пеклі» Данте Аліг'єрі. За доби Відродження відбувалася поступова естетизація демонічних образів. Так, доволі привабливим був сукуб у романі «Смерть Артура» (1469—70) Т. Мелорі, а теолог Л. Сіністрарі («Про демоніакальність та про інкубів і сукубів») вважав, що інкуби «облагороджують» людину. Взаємини між божественним та інфернальним началами сягнули особливого напруження за доби бароко. Тема Д. віднайшлася у психологічному відображенні трагічної постаті небесного вигнанця, зокрема у трагедії «Люципер» (1654) голландського драматурга Й. ван ден Вондела та поеми «Втрачений рай» (1667) Дж. Мільтона. Диявола поступово олюднювали, втілювали у низку персонажів, одержимих певною ідеєю, перейнятих надпотужними пристрастями та інтересами, що інколи суперечили загальноприйнятим етичним нормативам. Навіть у період Просвітництва з виразно окресленим логоцентризмом та викриттям марновірства були такі постаті, як Сен-Жермен, Каліостро, Месмер. Зацікавлення невичерпними можливостями демонів, що виходили за межі людської природи, виявив Й.-В. Гете («Фауст»), хоча його Мефістофель не позбувся ознак ортодоксального богослів'я як істота, чужа буттю. Цікавилися інфернальним топосом і представники готичного роману. Надзвичайно багато образів демонічних істот заповнило простір романтизму (твори Е.-Т.-А. Гофмана, Р. Шатобріана, М. Гоголя, М. Лермонтова та ін.), сягнувши апогею у проявах байронізму і стаючи стильовою ознакою: твори Р. Л. Стівенсона, В. Коллінза. Завдяки цим письменникам образ демона набув позитивного

змісту, бунтарного богоборства та світової скорботи (поеми «Каїн» Дж. Г. Байрона, «Янгол-вигнанець» А. де Віньї, «Кінець Сатани» В. Гюго тощо), залишаючись і надалі ворогом життя («Елоа» А. де Віньї чи «Демон» М. Лермонтова). Така тенденція дала підстави Р. Сауті у передмові до поеми «Видіння суду» (1821) висловити припущення про романтизм як про «сатанинську школу». Не минула вона й реалістів, твори яких пожвавлювали неординарні образи Сореля, Растіньяка, Люсьєна Левена, Раскольникова, Базарова, Нечипора Варениченка. Звільнення людини від сакрального канону, обстоюване митцями Ренесансу, Дж. Мільтоном, Й.-В. Гете, романтиками, призвело до логічного утвердження ніцшеанської надлюдини, до концепції існування потойбіч добра і зла, що позначилася на ідейно-естетичних пошуках декадансу, модернізму та авангардизму. Отже, «Квіти зла» Ш. Бодлера, «Homo sapiens» С. Пшибишевського, «Антихрист» Д. Мережковського, лірика Зінаїди Гіппіус, Ф. Сологуба, В. Брюсова, «Записки кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, як і його теорія «чесності з собою», «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, навіть «Маріо та чарівник» Т. Манна — закономірні ланки демонізації літератури. Її свідченням є також «Хозарський словник» (1983) М. Павича, в якому знову актуалізується маніхейська ідея про участь диявола як господаря часу у світотворенні. У XX ст. сама дійсність просякала руйнівною енергією Д., що засвідчив, зокрема, комуністичний режим, тому письменники для протистояння обирали жанр документального роману, як-от «Сад Гетсиманський» І. Багряного, або близькі до нього форми на зразок епопеї «Попіл імперій» Ю. Клена, повістей «Старший боярин», «План до двору», «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, роману «Жовтий князь» В. Барки. Цікавим виданням з проблеми Д. може бути книга «Сад демонів — Hortus daemonum. Словник інфернальної міфології Середньовіччя та Відродження» (1998) А. Махова.

Демо́нім *(грец. dēmos: народ, населення і onyma: ім'я)* — різновид псевдоніма, за основу якого беруть повсякденне слово чи вислів, наприклад *Юноша* — В. Поліщук.

Демоноло́гія *(грец. daimōn: божество, дух і logos: слово, вчення)* — комплекс міфологічних уявлень та вірувань у нечисту силу потойбіччя, яка в різних формах постійно з'являється в земному світі; сукупність відповідних міфічно-фольклорних творів (пізньоантичні «Містерії» Ямвліха чи гностичні писання Василіда) та галузь езотеричних наук, присвячена проблемі Д. Джерелом Д. вважаються міфи, легенди, календарно-обрядові пісні, казки, замовляння, прокляття, обряди, звичаї, побутова поведінка (використання оберегів, лікувальної магії тощо). В українців сили потойбіччя не мають надто потворних рис, не втілюють абсолютний жах, як в інших народів, інколи з ними можна поводитися запанібрата, використовувати їх у своїх цілях, на що звернули увагу І. Нечуй-Левицький («Світогляд українського народу»), В. Милорадович («Українська відьма»). Демонічні істоти (русалки, нявки, лісовики, перелесники, потерчата, чорти, відьми та ін.) наявні в дуалістичній моделі світобудови, що структурується у язичницькому та християнському протистоянні, однак не набувають однозначно негативної семантики, містять міфологеми поганства, в якому вони виконували космогонічні функції, мають архетипні ознаки як хтонічного, так і анімістичного походження. Антропоморфні, зооморфні, інколи протеїчні міфічні персонажі заселяли, за уявленням людини, малолюдні, часто небезпечні нетрі, болота, пустельні місця, з'являлися на перехрестях, у полях, хлівах, водоймищах, криницях, у дуплах верби, горіха, на горищі, за піччю тощо у пожежовий час року, доби, свят, зокрема на Різдво чи в купальську ніч, іноді — у певну пору року (русалки). Проміжну ланку між потойбіччям і посейбіччям утворюють відьми, чаклуни, знахарі, витіснені християнським віровченням у простір антикультури, тоді як у язичницькому світі вони безпосередньо пов'язували земний і небесний (божественний) світи, були охоронцями сакральних знань. Демонічні істоти намагаються звабити, спокусити, схилити до гріховної справи, випробувати людину, тому для захисту від їхнього впливу використовуються різні обереги, спеціальні словесні формули, передусім заклинання. Проблемою Д. цікавилися Піфагор, Емпедокл, які обстоювали концепцію метемпсихозу (мандри душі після смерті). Висвітлюють сутність Д. наукові студії М. Костомарова («Слов'янська міфологія», 1847), П. Іванова («Народні оповідання про домовиків, лісовиків, водяників та русалок», 1893), В. Гнатюка (двотомні «Знадоби до української демонології», 1903, Т. 15; 1912, Т. 33), А. Онищука («Матеріали до гуцульської демонології», 1909, Т. 11). Специфіка національної Д. розглядається у наукових студіях Олени Таланчук, Лідії Дунаєвської, В. Давидюка та ін.

Демонстра́ція *(лат. demonstratio: показування)* — виведення тез із аргументів для доведення їх переконливості, застосовуване в літературознавстві та літературній критиці. У логічній Д. пріоритету надають чіткому дотриманню правил виведення умовиводів та логічних аналогій. При застосуванні паралогічної Д. допускають певне нехтування нормативами логіки, використання провокативних прийомів та фігуральної мови. З позиції строгої науковості паралогічна Д. вважається некоректною, тому що має на меті збентежити опонентів, заплутати чи приховати суть висловленого. Принципи Д. часто застосовуються у прозових та драматичних творах, зокрема у детективах або в міщанській драмі.

Денди́зм *(англ. dandyism: франтування, чепурунство)* — породжене творами англійських романтиків явище XIX — початку XX ст., що означало вишуканий стиль життя людини. Представників Д. вирізняли елегантний одяг, богемна, екстравагантна, іноді дженджуриста поведінка, скептичність, витончена іронічність, що не відповідали усталеним громадським нормативам. Д. зумовлений опублікованою лише в 1932 книгою «Чоловічий та жіночий костюм» (1778—1840) Дж. Брамбелла, прототипом романів «Гренбі» Т. Г. Лістера, «Пелем» Е. Дж. Бульвер-Літтона. Це поняття тривалий час асоціювалося з байронівськими образами Чайлд-Гарольда та Дон Жуана, сприймалося як відповідник романтизму або вираження естетизованої штучності. Твори з ознаками Д. («Тремен» В. Ворда, «Вівіан Грей» Б. Дізраелі) були дуже популярними, проте швидко стали об'єктом пародіювання («Нотатки Жовтоплюша», «Книга снобів» В. М. Теккерея) або критики, зокрема Т. Карлейля («Sartor Resartus»). Потрапивши у соціокультурне післянаполеонівське середовище Франції, Д. став

проявом бунту проти суспільного конформізму, був відображений в іронічних есе («Трактат про елегантне життя» О. де Бальзака, «Дендизм та Джордж Браммелл» Б. д'Оревільї) і художніх текстах, зокрема А. де Мюссе. Ознаки Д. спостерігалися також і в творчості О. Пушкіна, Г. Гейне, Ш. Бодлера, О. Вайлда, Ж. К. Гюїсмана, вплинули на декаданс, в якому вже не мали такого значення. Після забуття на теренах модернізму та авангардизму Д. був поновлений у постмодернізмі, постаючи як особлива естетична конструкція теоретичних міркувань М. Фуко та К. Палья, які віднаходили його прояви на всьому обширі постнекласичної культури, перейнятої антируссоїстськими настановами та штучністю. Своє бачення цієї новочасної проблеми вони пов'язували із символічною фігурою маркіза де Сада, спроможного визнавати «внутрішній зміст суб'єкта», перетворювати маніпульоване тіло на нічим не заповнену зовнішню оболонку. В українській літературі Д. майже не проявлявся, за винятком комедії «За двома зайцями» М. Старицького, незакінченої повісті «Андрій Лаговський» А. Кримського.

Денега́ція *(франц., англ. denegation, нім. Verneidung, лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і negativus: заперечний)* — психологічний механізм самозахисту, за якого людина під час вираження певного, раніше витісненого у сферу несвідомого, бажання чи думки відмежовується від нього. Поняття «Д.» пов'язане зі сценічним мистецтвом, було обґрунтоване Анною Юберсфельд. Вона, визначаючи специфіку театрального переживання і розмежовуючи «заперечення» та фройдівську «відмову від реальності», відзначила суперечливі особливості драматичного дійства, коли глядач поглинається відсутньою поза коном сценічною дійсністю, а тому сприймає цю дійсність як дану, знаючи, що вона сконструйована і не втручається безпосередньо в його життя.

«Денка́рд» — пам'ятка перської і таджицької писемності (IX ст.), теологічний трактат, у якому обґрунтовано концепцію маздеїзму. У восьмій частині пам'ятки викладено зміст 21 наска (розділу) Авести.

«Денни́ца» — літературний альманах (М., 1830, 1831, 1841), який виходив завдяки видавцеві М. Максимовичу. Крім творів російських письменників (О. Пушкін, А. Дельвіг, П. В'яземський, Є. Баратинський та ін.), у ньому друкувалися представники української прози в російській літературі О. Сомов («Ночівля гайдамаків»), М. Максимович («Марко Багатий», «Веселі злидні»).

«Денни́ца» («Jutrzénka») — двомовна російсько-польська газета (Варшава, у 1842 виходила двічі на місяць; з 1843 — щомісяця під назвою «Славянское обозрение») за редакцією видавця П. Дубровського, дотримувалася слов'янофільських орієнтацій. Серед різних літературно-критичних статей, рецензій, фольклорних та мовознавчих студій, праць П. Й. Шафарика, Й. Йордана, Я. Смолера, І. Пуркине, В. Мацієвського та ін. друкувалися публікації, що стосувалися української проблематики: «Доля галицько-руського язика» Й. Левицького, «Малоросійська література» Ф. Євецького, рецензія на поетичну збірку «Pienia» представника української поезії в польській літературі Т. Падури, уривок з листа І. Срезневського та ін.

Денота́т *(лат. denotatus: позначений)* — однозначна назва предметів та явищ, протилежна конотату. Поняття семіотики, запроваджене англійським філософом XIX ст. Дж. С. Міллем, апробоване Г. Фреге, А. Черчем, запозичене літературознавством. Д. трактують як понятійне ядро значення, позбавлене суб'єктивних відтінків, експресивно-стилістичного забарвлення, вважають відповідником застосовуваного в традиційній логіці терміна «обсяг поняття». На відміну від конотата вказує на процес однозначного відношення імені до предмета, не враховуючи його розмаїтих властивостей, тому не кожен Д. відображає відповідний реальний об'єкт (найчастіше це стосується оксиморонів, хіазмів тощо). Число представлених у Д. об'єктів (десигнатів) залежить від його називань, може бути нульовим (*протоукраїнське письменство існувало за часів трипільської культури*), одиничним (*П. Тичина — автор збірки «Сонячні кларнети»*), загальним (*поет, прозаїк, драматург*). У мовознавстві йдеться про мовний знак, зафіксований у словниках, наділений певним ступенем абстрагування (категоризація), відмежований від мовленнєвого (референція), що висвітлює конкретний, чуттєво сприйнятий предмет чи явище. Часто в поняттях «Д.» і «референт» вбачають синонімічну пару, проте коректніше їх диференціювати. Це важливо при критичному аналізі художнього тексту, де трапляється омонімія форм, своєрідний ефект якої постає завдяки категоріальному (символ, алегорія, алюзія) та референтивному значенням, інколи з елементами семантично протиставного конотату (метафора, метонімія, синекдоха, епітет) слововжитку, іноді при їхньому взаємопереплетенні (перифраз, гіпербола, літота). На підставі Д. формуються нормативні системи літератури (мистецтва), які ефективно функціонують за умови, якщо вони не обмежують творчої свободи.

Деперсоналіза́ція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і persona: особа)* — зміна самосвідомості, супроводжувана втратою особистісного Я, болісне переживання відсутності емоційного залучення до комунікативного поля, до певної сфери діяльності тощо. Д. іноді нав'язується літературі певною ідеологією, зокрема комуністичною, позначившись на «пролетаризмі» та «соцреалізмі». На теренах постмодернізму вживається задля означення обвальної кризи особистості, перетвореної на засіб маніпулювання моделями детермінізму, соціальними інституціями, явищами маскультури тощо. Має й інші назви: теоретичний антигуманізм, «смерть суб'єкта», «смерть автора». При цьому проблема автономної індивідуальності також зазнає докорінного перегляду, як і антропоцентричні структури, що можуть бути нав'язані предмету пізнання на підставі суб'єктивних поглядів та вподобань дослідника, схильного зловживати власними ідеологічними інтересами. Втрачена цілісність особистості на теренах письменства, на переконання Р. Барта, полягає в тому, що у конкретному творі вже промовляє не автор, а мова, організована за правилами культурного коду відповідної доби, почута і пристосована читачем до його потреб. Так само свідомість, уподібнена до тексту, демонструє свої мозаїчно-рецитатні властивості, інтертекстуальність, коли реципієнт, зіткнувшись з текстом, виявляє в собі безмежжя інших текстів та втрачених кодів. Отже, суб'єктивність виявляється

квазіповнотою, постає «банальністю стереотипів». Пізніше Р. Барт вдався до анігіляції читача. Досліджуючи сучасний стан письменства, критик зазначив основні причини краху традиційного характеру як свідомої жертви постмодернізму: епістемологічна невпевненість, занепад цивілізації та породженого нею реалістичного метароману, поширення «вторинної оральності», пов'язаного з мас-медіа «штучного фольклору», тиражування текстів, пристосованих до егалітарного смаку, неспроможність засобами мистецтва передати катастрофи XX ст. Водночас достеменні таланти перетворилися на елітарний андеграунд, «замкнулися в різних формах саморефлексії та самоіронії — від белетризованої ерудиції Борхеса до космокоміксів Кальвіно, від розтроюджених меніпових сатир Барта до дезорієнтованих символічних пошуків невідомо чого Пінчона».

Депонува́ння *(лат. depono: кладу)* — передача на збереження і використання в режимі запиту оформлених як завершені дослідження праць із певних галузей знань. Поняття запозичене літературознавством із фінансової сфери. Депоновані праці прирівнюються до опублікованих, можуть бути надруковані з посиланням на реєстраційний номер і депонативну установу, використовуватися читачами за відповідну оплату як безпосередньо (через запит у цій установі), так і шляхом одержання фільмокопій чи ксерокопій.

Депре́сія *(лат. depressio, від deprimo: придушую, пригнічую)* — стан афекту, який характеризується негативним емоційним тлом, змінами настрою, когнітивних уявлень та загальною пасивністю поведінки. При Д. індивід переживає важкі, болісні емоції та пригнічення, передусім сум, тугу, відчай при заниженні волі до життя, безініціативності. Людина часто переймається думками про власну відповідальність за різні неприємні події, відчуває провину за минуле, поступається життєвим трудноцам. Іноді такий стан призводить до особливого сприйняття часу, що ніби плине надто повільно, може спричинити суїцид. У художній літературі часто з'являються персонажі з таким хворобливим світовідчуттям. До них належать герої «Страждань молодого Вертера» Й.-В. Гете, оповідання «Сон (Мрія)» Т. Зінківського, збірки «Зів'яле листя» І. Франка, повісті «З теки самовбийці» П. Карманського та ін. Інколи настрої Д. притаманні певному стилю, як-от романтизму, на теренах якого виникли мотиви світової скорботи, можуть бути визначальними для деяких стилів (декаданс).

Де́рево — символ, що представляє вертикальну семантично амбівалентну модель світу; поняття «світове дерево» виявляє суть міфічної світобудови та космогенезу, відображаючи фабулу сакрального шлюбу Неба та Землі (єгипетські Нут і Геб, давньогрецькі Гея і Уран та ін.), асоційовану з чоловічим (фалічним) та жіночим (діва у стовбурі: єгипетська сикомора, античні гамадріади, українська Ганнапанна) началами. Інколи Д. завдяки багатозначності сприймається як центр світу, світова вісь, уявляється у вигляді гори, лотоса, стели тощо. В українському трактуванні постає в образі Великої Матері, часто зображуваної на рушниках, або ясеня, верби. Д., починаючи з архаїчних культур, виконує структуротвірну функцію впорядкованого світу, де по вертикалі виокремлено три світові рівні — небесний (крона), земний (стовбур), потойбічний (коріння) і по горизонталі — розмежування дня і ночі, космосу і хаосу. Зазвичай міфічне Д. детально розписане. Так, у давніх скандинавів таким вважався священний ясен Іґґдрасіль, що мав три корені, одним проростав у небо, другим — у цей світ, третім — у потойбіччя; біля нього містився храм, де проживали норни, богині долі, на верхів'ї сидів мудрий орел, по стовбуру гасала білка, а внизу відпочивав космічний змій Нідгьогг. Семантична фігура Д. чітко окреслена у Біблії (Д. життя і Д. пізнання), без неї неможливо уявити класичну культуру, особливо фольклор та письменство, де будь-яка структурована система базується на диференціації — від родових версій до абстрактного моделювання віртуальних реальностей на зразок «Дерева куртуазного універсуму» трубадура Матфре Ерменгау чи неоплатоніків, для яких світовий процес асоціювався з «життям величезного, всеохопного дерева» (Плотін). На думку постмодерністів, Д. символізує культурну західноєвропейську традицію на противагу східній, де аналогічним, хоч і семантично відмінним, символом є канал, потік, трава, ризома, з якою ототожнюється «дерево Будди». Однак постмодерністи не врахували священного Д. ашваттхи, або піппала, котре, за індійським міфом, росте в центрі всесвіту; давньоєгипетського гігантського золотого Д., на гілках якого жила Нут; виноградної лози, з якою у християн асоціювалися Христос і Церква; кипариса, що його шанували араби як дерево життя, тощо. На думку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, опозиція «Схід — Захід» постає у вигляді потоку Мао та дерева Луї, натомість Америка видається перехрестям альтернативних тенденцій: «Відмінність американської книги від європейської безперечна, навіть коли американець має на увазі дерево. Відмінність у самому понятті книги "Листя трави" [...]» (В. Вітмена). Водночас вони з позицій постмодернізму спрямовують свою критику на метафору європейського Д., що привносить у західний менталітет ідею наскрізної логіки світобудови, вертикальної ієрархічної організації буття з неминучою присутністю центру, метафізичну ідею кореня як позачуттєвого підґрунтя феноменального світу, ідею розгалуження, що зумовлює бінарні опозиції з різними еволюційними векторами. Піддаючи сумніву логоцентричну традицію, зокрема досвід психоаналізу, представники номадології пропонують децентрацію системи, коли «спілкування здійснюється від одного сусіда до іншого, де стебла чи канали не існують зарані [...], а загальний підсумковий результат синхронізується незалежно від центральної інстанції». При запереченні іманентно трансцендентного сенсу постметафізичне мислення вказує, що «вся логіка дерева — це логіка кальки та розмноження» з прихованими наслідками, завершуваними смертю, протиставляє такому буттю процес ризоми як гнучкіший, більш життєздатний і творчий, оскільки «думка не деревоподібна, а мозок — не коренева чи розгалужена матерія». Водночас Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі запевняють, що обстоювана ними ризома «не скасовує» Д., уможливлює їх співіснування без абсолютизації однієї з моделей.

Дерива́ція *(лат. derivatio: відведення, відхилення; утворення)* — процес творення нових, похідних від інших, слів за допомогою афіксів чи безафіксним способом. У літературі застосовуються такі її різновиди, як лексичний (утворення нової лексеми на підставі загальновживаної: Т. Шевченко: *«Сидить*

кобзар на могилі / Та й на кобзі грає») та синтаксичний (*сонце — сонячні кларнети, прозаїк написав новелу — новела написана прозаїком*). Д. також означає будь-яке словотворення, вживається при утворенні одних структурних (композиційних) елементів з інших, застосуванні певного виразу, є основою поетичного мовлення.

Деско́рт (*прованс. descort*) — тип провансальської пісні з вільною неврегульованою віршовою будовою строфи, визначальною в якій була не так кількість рядків, як вимоги співу. Найвідомішим автором Д. був трубадур Раймбаут де Віквуер, який писав строфи різними діалектами.

Дескри́пція (*лат. descriptivus: описовий*) — стилістичний прийом, різновид ретардації, що полягає в пластичному змалюванні певних ситуацій, персонажів, епізодів тощо, які у творі виконують побічну функцію. Вживається для гальмування динаміки сюжетних ліній, унаочнення певних художніх деталей або для витворення ефекту ампліфікації. Д. часто використовується у фольклорних нараціях (казка, легенда тощо) та великих за обсягом художніх творах (поема, повість, роман). Прийом Д. вживався ще в античній літературі («Труди і дні» Гесіода, «Георгіки» Вергілія та ін.), до нього зверталися європейські письменники. Особливо поширеними були на межі XVIII—XIX ст. дескриптивні поеми «Пори року» Д. Томсона, «Сади» Ж. Деліля, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна тощо. Використовували її І. Бунін («Листопад»), М. Рильський («Мандрівка в молодість»).

«Десна́» — російськомовна щоденна громадсько-літературна газета (Чернігів, березень — травень 1906; у червні — липні 1906 виходила під назвою «Утренняя звезда») за участі М. Коцюбинського, В. Самійленка, Б. Грінченка, М. Вороного, М. Вербицького, І. Іванова та ін. У «Д.» було прорецензовано альманах «З потоку життя» та видання «На безпросвітному шляху» Б. Грінченка, з'являлися публікації про творчість А. Чехова, Л. Толстого, Л. Андреєва та ін.

Дестратифіка́ція (*лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і stratum: настил, шар, ficatio, від facio: роблю*) — варіанти когнітивного руху у межах децентрованої ризоморфної структури. Термін постмодерністської номадології. Стратам (смисловим шарам) надається особливого значення: вони перебирають на себе функції ситуативно значущих плато, можуть, не маючи онтологічного статусу, будь-якої миті бути вилученими з постійно рухливої ризоми. Д., за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, складається з кількох рівнів, що проявляються або у вигляді жорсткої лінійної вимови, страти, територіальності, або у вигляді нестабільної лінії зісковзування. Зразком Д. є концепція комфортабельного читання, тексту-задоволення, тексту-насолоди Р. Барта. У випадку певного підходу до нелінійного тексту реципієнт може побачити або його нонфінальну процесуальність, або застиглу структуру, що нагадує кадр із кінофільму чи світлину. Водночас у ризомі наявні два рівні, власне лінії та порівнювані швидкості, що утворюють її внутрішню організацію, адже пізнавана предметність — «множинна згідно з природою простежуваних ліній, їх кількості чи їх щільності, їх здатності до зближення». Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, виходячи з такого розуміння Д., при розгляді будь-якої книги як об'єкта читання зазначають, що ніколи не матимуть наміру з'ясовувати, що вона означає, розуміти будь-що в ній. Адже головна мета, яку вони ставлять перед собою, полягає у з'ясуванні, «з чим вона взаємодіє, чому вона породжує або не породжує інтенсивності, в які множини вона залучена, внаслідок чого вже трансформується сама». На таке прочитання впливає когнітивний дискомфорт, зумовлений множинністю, спрямованою «невідомо куди», він може спонукати читача до появи підозри щодо наявності зовнішніх зумовленостей у тексті, але інтерпретація пізнаваної предметності не повинна бути приписуваною.

Деструкти́вні ві́рші (*лат. destructio, від destruo: ламаю, руйную і versus: повтор, поворот*) — вірші з порушеною метричною структурою, внаслідок чого обриси твору стають невиразними. Від них відокремлюють паузники і тактовики. Термін О. Квятковського. Практика Д. в., найпослідовніше запроваджувана авангардистами, позначається на тридольниках.

Дестру́кція (*лат. destructio, від destruo: ламаю, руйную*) — руйнування певної системи, супроводжуване зміною її структури та властивостей. Домагання Д. притаманне авангардистам. Наприклад, футуристи надавали їй абсолютного значення. М. Семенко трактував Д. як визначальний компонент метамистецтва: деструкція — екструкція — конструкція. Д. — одне з понять фундаментальної онтології М. Гайдеггера, схильного вбачати в умовності ознаки буття, маючи на увазі руйнування не лише логоцентричного досвіду, чого прагнув Е. Гусерль, а й усієї філософської традиції шляхом редукції (повернення від сутнього до буття) та конструкції буття. Дослідник прагнув до одночасного використання та стирання усталених метафізичних понять, віднаходження підґрунтя первинного досвіду. Погляди М. Гайдеггера стимулювали появу теорії деконструкції Ж. Дерріди.

Десятирядко́ва строфа́ — див.: **Де́цима**.

Десятискла́дник — розмір силабічного верса із цезурою після четвертого, іноді — після п'ятого складу, поширений у французькій та польській версифікації. Вживався також в українській бароковій поезії. Ним, зокрема, послуговувався Феофан Прокопович:

Коли дождусь я // весела ведра
і дней красних,
Коли явится // милость прещедра
небес ясних?..

«Де́сять ро́ків украї́нської літерату́ри» (1917—27) — енциклопедично-довідкове видання у двох томах (Харків, 1928) за редакцією С. Пилипенка, випущене за постановою Науково-дослідного інституту ім. Т. Шевченка. Авторами видання були А. Лейтес та М. Яшек. У першому томі, розпочатому ґрунтовною передмовою В. Коряка, вони надрукували бібліографічний словник. У ньому репрезентовано 1486 письменників «незалежно від їх ідеологічного напряму чи участі у певному літературному угрупованні». Поряд із письменниками старшого покоління (В. Стефаник, Ольга Кобилянська, С. Васильченко та ін.) представлено молодшу генерацію: П. Тичина, В. Еллан (Блакитний), В. Сосюра, М. Хвильовий, Г. Косинка, Г. Епік, М. Рильський, М. Драй-Хмара, В. Свідзинський, М. Йогансен, Ю. Яновський та ін. Другий том під назвою «Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури» містив маніфести та декларації різних літературно-мистецьких угрупо-

вань. Готувався третій том під назвою «Темарій. Стилі, жанри. Портрети письменників», який не був надрукований.

Деталіза́ція *(франц. détail: частка)* — докладний розгляд чогось або розповідь про щось. Д. здавен використовувалася у світовій літературі. Зразком її є опис щита Ахілла в поемі «Іліада» Гомера, зображення пекла в «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі та «Енеїді» І. Котляревського. Деталізовані картини посідали важливе місце у творчості просвітників («Робінзон Крузо» Д. Дефо), реалістів («Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), стали визначальним принципом класичного реалізму. Так, І. Нечуй-Левицький («Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Хмари» тощо) був схильний до точного опису мальовничих пейзажів, зовнішнього вигляду персонажів, їх розмов та душевних переживань. Натомість Д. у модерністів стисла, лаконічна, як в імпресіоністичній прозі М. Коцюбинського чи експресіоністській новелі В. Стефаника.

Дета́ль худо́жня *(франц. détail: частка, від détailler: різати на шматки)* — різновид художнього образу; яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим. Д. х. в широкому значенні представлена психологічною та мовленнєвою деталізацією зображення, в якому стає важливим усе, наприклад у відтвореному Гомером («Іліада») списку-описі щита Ахілла, одягу та спорядження греків. Інколи Д. х. виконує композиційну роль: потир у романі «Жовтий князь» В. Барки. Є. Добін у праці «Сюжет і дійсність. — Мистецтво деталі» (1981) відмежовував її від множинних, екстенсивних подробиць, тому що вона, коли не перетворюється на лейтмотив, зорієнтована на промовисту одиничність, концентрує інтенсивність. На противагу реалістам, схильним до точного відтворення подробиць, модерністи надавали переваги виразній Д. х., що мала вигляд знаку, образу, символу. Вона характерна для ідіостилю Є. Плужника, схильного у своїх неореалістичних лаконічних поезіях про трагедію громадянської війни до новелістичного сюжетотворення:

Сідало сонце. Коливалися трави.
Перерахував кулі — якраз для всіх!
А хто з них винний, а хто з них правий! —
З-під однакових стріх.

Не схибить куля — не стогнатимуть довго.
Подивилися — поле! Ромен з трави...
Передній, мабуть, ходив, — так човгав:
Черевики скривив.

Детекти́в *(англ. detective: агент таємної служби розшуку, від лат. detectio: розкриття)* — різновид пригодницької літератури, що належить до паралітератури. Це передусім прозові твори, зовнішній сюжет яких послідовно розкриває певну заплутану таємницю, пов'язану зі злочином та його розслідуванням, а внутрішній є когнітивною історією розв'язання логічної задачі. Мотив «хто винен?» був відомий здавен (міф про Едипа, про Каїна та Авеля, «Гамлет» В. Шекспіра, готичний роман, твори А. Дюма, Е. Сю тощо), але зазвичай появу Д. у художніх текстах пов'язують з написаними в 1841—43 новелами Е. А. По («Злочин на вулиці Морг», «Таємниця Марі Роже», «Викрадений лист»), в котрих чи не вперше вдало поєднувалася тема викриття прихованого лиходійства із фаховою спостережливістю та винахідливою логікою професійного, здебільшого приватного нишпорки — суб'єкта інтелектуального розслідування, що характерне для «формульної літератури». Пафосом сюжетної колізії стає захоплення процесом розшуку, з'ясування істини, а також — неминучість перемоги добра над злом. Небезпідставно «оповідання про умовисновки» американського романтика відразу знайшли свого масового читача, компенсувавши послаблення основ християнського віровчення в суспільстві. Водночас ці твори справили потужний вплив на епічний сегмент літератури, зокрема на доробок Е. Габоріо, В. Коллінза, А. К. Гріна та ін. Образ детектива-аматора Шерлока Холмса, створений А. Конан Дойлем, зумовив низку наслідувань та пародій. Завдяки П. А. Понсону дю Террайлю з'явився фіглюватий Рокамболь, М. Леблан сформував образ «крадія-джентльмена» Арсена Люпена, Л. Чартеріс став автором карколомних пригод «Святого» (Саймона Темплера) та ін. Поступово в англійській літературі окреслювався науковий Д. (О. Фрімен, Ф. У. Крофтс), зорієнтований на унаочнення позитивних способів пошуку речового доказу, реконструкції картини злочину, а також інтуїтивний (Г. К. Честертон, Агата Крісті), твори якого викликали в реципієнта бажання здійснити особисте розслідування, позмагатися зі слідчим. В англійському Д. події розгортаються здебільшого у провінції (головний персонаж — іронічно зображений поліцейський). Французькі письменники розслідування справи доручали авторитетним поліцейським комісарам. Д. розвивався в річищі традиційного авантюрного роману, в якому розгорталася «гра у піжмурки» між слідчим та злочинцем, окреслювалися дві напружені сюжетні лінії, що обов'язково сходилися у фінальних межах спільної розв'язки. У Д. з'явилися суворі критерії підбору зображуваних явищ, відфільтровувалося все, що суперечило динаміці колізій, крім прийомів ретардації та моментів, які відволікали б увагу злочинця та читача. Утворився клішований образ, що став зразком слідчого. Так, нишпорка американського Д. повинен мати не лише неабиякі інтелектуальні здібності, а й бути фізично сильним та витривалим. Проте формальний статус персонажа не має особливої ваги, він надто поглинений власною цікавістю («Калеб Вільямс» В. Годвіна). Йдеться про суб'єкт пізнання з розмитими характеристиками, названий «машиною думання». Психологізм, соціальна аналітика наявні у Д., але не позначаються на жанрі, заглибленому у хитромудрі події, що потребують декодування і тримають читача у постійній напрузі. Письменники майже завжди дотримувалися вимоги А. Конан Дойля не робити із злочинця позитивного героя, проте іноді порушували канон, зокрема у романі «Вбивство Роджера Екройда» Агати Крісті вбивцею виявився люб'язний лікар. За такий типаж письменницю мало не виключили з британського «Клубу детективістів». Тенденція набула поширення в модерністських творах, де онтологічна недостовірність буття оберталася суб'єктивною недостовірністю існування, коли персонаж (герої «Пастки для Попелюшки» С. Жапрізо, «Вовчиць» П. Буало) ототожнював себе і з жертвою, і зі злочинцем, втрачали відчуття реальності, а інтерпретація фактів вводилася безпосередньо у контекст наративу як центральний вузол інтелектуальної інтриги. Після

Другої світової війни особливого поширення набув «чорний роман» (відмінний від готичного), в якому акценти переносилися з перебігу аналітичного аналізу правопорушень на дискурс патологічних вчинків: мордувань, убивств тощо. Були популярними також твори про діяльність військово-політичної розвідки, хоч межа між Д. та шпигунським, кримінальним романом нечітка. Серед письменників, що розкрили художні можливості Д. у XX ст., зробивши його масовою літературою, — Г. Леру, Дж. де Карре, Ж. Сіменон, П. Буало, Т. Нарсежак, С. Жапрізо, Е. Воллес, Е. К. Бентлі, Д. Сеєрс, А. Барклі, С. С. Ван Дайн, Д. Хеммет, Р. Чандлер, Е. С. Гарднер, Ф. Дюрренматт, Е. С. Е. Куїн (псевдонім Ф. Даннея), М. Б. Лі, А. Гуляшкі, Б. Райнов, Є. Едігей, А. Збих, Е. Путрамент, Е. Фікер, Ю. Семенов, Олександра Мариніна та ін. Д., позбавлений художніх оздоб, має канон, розроблений Е. А. По, Р. Ноксом, С. С. Ван Дайном, що полягає у визнанні рівних стартових можливостей читача та детектива при ознайомленні зі злочином чи таємною подією — психологічною загадкою, віднайденням невідомого шрифту тощо, які розкриваються на підставі або відомих речових доказів, або невідомого (маловідомого, приховуваного) документа, із застосуванням дедуктивних принципів аналізу без будь-яких випадковостей чи містифікацій. Слідчий, будучи проникливішим за офіційного поліцейського, здебільшого уникає тривалих любовних стосунків, має друга з середнім інтелектуальним рівнем. Семантичне розмаїття Д. зумовило появу різних його назв — поліцейський (Франція), кримінальний (Німеччина), аналітичний (Англія) та ін.; між ними простежується відмінність, бо в першому випадку дія підпорядковується характерам, у другому — хитросплетеній загадці, що інколи доводить вчинки персонажів до абсурду, у третьому — пріоритету надано проникливому розуму, вводиться гра з читачем. Д. не є творами, у яких переважна частина нарації присвячена переслідуванню. Композиція жанру Д. відносно стала, з помітною ретроспективною проекцією, складається з низки топосів. Починається твір із входження детектива у дію, що часто розгортається у замкнутому просторі (кімната, салон літака чи пароплава, вагон потяга, сходи у приміщенні тощо); детектив ознайомлюється з відповідним матеріалом, враховує початкові докази, шукає істину, використовуючи прийоми верифікації, зіставлення сформульованого висновку з конкретним фактом речового доказу. Часто у Д. використовується принцип циклізації, коли низка творів об'єднана спільним образом нишпорки. В українській літературі інтерес до Д. виник у 20-ті XX ст. Одним із перших звернувся до нього Д. Бузько («Лісовий звір», 1924), невдовзі — Ю. Смолич, М. Йогансен, О. Слісаренко та ін. Пізніше, у 30-ті XX ст., цей жанр помітно звульгаризувався, перейнятий пафосом хворобливої «шпигуноманії», притаманної тоталітарним суспільствам. Класичний Д. базувався на принципах метафізики та логоцентризму, з'ясуванні об'єктивної картини злочину, хоча логіка подій невідома ні реципієнту, ні нишпорці як головному інтелектуальному персонажу; важливою особливістю жанру є також фінальна презумпція справедливості. Іманентно логічна структура Д. намагалася впорядкувати його написання на зразок «Двадцяти правил детективних історій» С. С. Ван Дайна чи «Десяти заповідей детектива» монсеньйора Р. Нокса. Натомість постмодерністська версія жанру спрямована на колаж інтерпретацій з відмовою від заздалегідь заданої онтології подій. Зокрема, пошуки істини, якими переймаються персонажі у романах «Майдан Зорі», «Втрачений світ», «Вулиця темних лавок», «Пом'якшення вироку» П. Модіано, заздалегідь безпідставні, будь-яке «правильне» рішення виявляється позбавленим глузду. Таке сучасне розуміння Д. може бути сприйняте як відмова від визнання універсального сенсу, що пронизує буття. Драматизм постмодерністського жанру полягає в неможливості вибрати з кількох вірогідних адекватну версію трактування подій, відкриває простір інтерпретаційної сваволі для автора та читача, що відповідає настановам симулякра як копії відсутнього оригіналу («Шлюбні ігрища жаб», «Повернення сентиментального гангстера», «Мама, донька, бандюган» А. Кокотюхи, «Неврахована жертва. Вбивство після вбивства» О. Вільчинського, «Повина» Анни Хоми, «Імітація» Євгенії Кононенко, «Теорія тероризму» І. Козловського). А розслідування перетворюється на семантичну невизначеність, на «смерть етики» в ситуації суцільного децентризму та присутності порожнього знаку.

Детериторіаліза́ція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і territorium, від terra: земля)* — усунення бінарних опозицій глибини й поверхні, зовнішнього і внутрішнього, центру й маргінесу у тексті тощо, позбавлення їх демаркаційних ліній, атрибуції; за таких умов будь-який топос відповідає смисловому наповненню плато. Поняття номадології, запроваджене Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі. Визначальними принципами Д. вважаються багатовекторні зв'язки ризоморфного тексту, залежні від когнітивних настанов читача. Водночас для Д. характерна відмова від фігури автора як примусової детермінанти. Конструювання Д. з використанням лише величин та вимірів базоване на основі множинності, не передбачаючи ні об'єкта, ні суб'єкта. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі уподібнюють простір ризоми до «ляльки на нитках», що «не знає ані примхи актора чи демонстратора, а наділена множинністю нервових закінчень, які, у свою чергу, формують другу ляльку, відповідну іншим вимірам, пов'язану з попередніми». Д. виявляє нонфінальну, перехідну специфіку із ситуативною значущістю нелінійного оточення, усуває попередні територіальні утворення тексту, відкриваючи нові обрії дестратифікації. Процеси Д. й антитетичної територіалізації відповідно пов'язані. Номадологи порівнюють їх з осою та орхідеєю, де квітка зазнає Д., калькуючи осу, яка, навпаки, територіалізується. Будь-який код вважається процесом Д. і, відповідно, книга тлумачиться «не як образ світу, згідно з усталеними поглядами», а витворює з ним ризому, тому спостерігається «непаралельна еволюція книги та світу», де вона забезпечує Д. світу і навпаки — зумовлює вихід у відкритий простір структурної конфігурації, виявляючи відповідність деконструкції. Відсутність суворо окресленої фінальної територіалізації простору є підставою для різних можливостей його вираження.

Детермінí́зм *(лат. determinare: обмежити, визначити)* — вчення про причинно-наслідкову зумовленість, доцільність, закономірні зв'язки у природі, суспільстві та мисленні, а також у літературі. Цих принципів дотримувалися античні письменники при

тлумаченні долі героїв, залежних від фатуму, а також романтики і частково модерністи. Натомість представники Ренесансу й реалісти вважали, що людська поведінка та творчий процес відображають моменти об'єктивної взаємозалежності, що свободи досягають у пізнанні необхідності. При цьому нехтувалися або наївно раціоналістськи тлумачилися такі явища, як інтуїція, осяяння, що не вкладаються в каузальні схеми, однак характеризують творчу практику генія, який, на відміну від таланта, не вдається до програмування власного твору. Сумнівним Д. вважають постмодерністи, протиставляючи йому поняття дискретності.

«Де́тская литерату́ра» — видавництво Держкомвидаву РРФСР, засноване в 1933 під назвою «Детгиз» (до 1963). У російському перекладі «Д. л.» тиражувала збірник «Українські народні казки» за редакцією М. Рильського, твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, Лесі Українки, Б. Грінченка, І. Франка, М. Коцюбинського, П. Тичини, М. Рильського, Наталі Забіли, Оксани Іваненко, М. Трублаїні, О. Копиленка, М. Стельмаха, О. Гончара, В. Близнеця, Д. Павличка, М. Вінграновського, В. Нестайка, В. Кави та ін. Під такою назвою при Спілці письменників СРСР з січня 1966 виходив журнал, який спирався на досвід попередніх бюлетенів московського Критико-бібліографічного інституту (1932), потім (1933—34) — «Детской и юношеской литературы» та органу ЦК ВЛКСМ (1936—41). Поряд із популяризованими творами для дітей російських письменників у ньому друкувалися літературно-критичні статті Наталі Забіли, Ю. Смолича, Ю. Збанацького та ін., які висвітлювали проблеми книжки для маленьких читачів в Україні. У десятому числі часопису (1982) було опубліковано бібліографічний словник «Дитячі письменники України», списки «Лауреати республіканської премії імені Лесі Українки», покажчик «Література і мистецтво України на сторінках журналу».

Дефіні́ція *(лат. definitio: визначення, від definio: визначаю, обмежую)* — коротке визначення поняття. Часто в Д. вказані родові ознаки певного предмета чи явища, їх відмінності від інших, зазвичай характеристика буває вичерпно повною, якомога адекватнішою. За формою та методом виокремлюють реальні Д. (йдеться про істотні ознаки предмета, відмінні від інших), номінальні (семантична специфіка предмета, позначена знову створеним терміном), остенсивні (значення при безпосередньому вказуванні на предмет), операційні (при здійсненні дій із предметом), синтаксичні (визначення предмета через способи оперування ним), непредикативні (коли означуваний предмет постає через множинність, складником якої він виявляється). Правила визначення поняття, застосовувані в літературознавстві, ґрунтуються на практиці формальної логіки, за якою термін повинен визначатися через найближчий рід та видову відмінність, визначення має бути співрозмірним (не звуженим і не зашироким), видова відмінність повинна мати ознаку (або групу ознак), притаманну тільки даному поняттю, у визначенні оперують лише чіткими, зрозумілими поняттями, не утворюючи нез'ясованого семантичного кола; Д. не повинна містити негативні характеристики, бути логічно суперечливою.

Децентра́ція *(лат. de: префікс на позначення віддалення, усунення і centrum, від грец. kentron: осереддя)* — абстраговані від егоцентричних інтересів пізнавальні процеси індивіда, формування його моральної зрілості, вдосконалення навичок спілкування; здатності сприймати погляди інших. Поняття психології. Воно зазвичай використовується в генетичній епістемології, вказуючи на механізми подолання егоцентризму, на перетворення сенсу образів, понять та уявлень людини на підставі врахування відмінних кутів зору. Джерелом Д. є безпосереднє або інтеріоризоване спілкування з людьми, що зумовлює зміну уявлення індивіда. Ж. Піаже розглядав у своїх роботах проблему Д. як один із чинників соціалізації дитячого мислення, Д. Флейвел вбачав у ній зв'язок із прийняттям ролі іншого, Ф. Дейч — рівень розвитку когнітивної емпатії. Недостатній розвиток Д. може призвести до психічних розладів, зокрема шизофренії. Інший зміст у цей термін вкладають постмодерністи. Він був запроваджений Ж. Деррідою як необхідний засіб критики логоцентричної традиції, панівної на всіх рівнях інтелектуальної, а також художньої діяльності європейця, яка перетворилася на раціональний тип мислення з елементами прогресизму та упередженого, іноді зверхнього ставлення до відмінних форм культури. Якщо у філософії пріоритету надавалося суб'єкту, опредметненому в об'єкті, в лінгвістиці — означуваному, закріпленому означником, то в письменстві йшлося про «переваги» змісту над формою, присутність неперебутньої, позитивістськи потлумаченої авторської постаті за ренесансною та постренесансною версією антропоцентризму. У сучасному літературознавстві, схильному визнавати розпад єдиного семантичного центру та «зникнення» індивіда в постіндустріальному суспільстві, висвітлюються проблеми децентрованого суб'єкта і децентрованого дискурсу, з яким Ф. Джеймсон, наприклад, пов'язував пародію, «вироджену» за умов позбавленої стилю цивілізації в пастиш. Персонаж зазнав смислового знецінення, він, на переконання М. Фуко («Археологія знання», 1969), не здатен, як і його прототип — сучасна людина, ні усвідомити себе, ні пояснити своєї екзистенції, несвідомого чи мовних систем, які керують ним, тому «археологія» має підтвердити епістемологічну невпевненість, усунути уявлення не лише про детерміновану доцентровість, а й про тяглість буття. М. Фуко проголошував «смерть автора», відмовляючи йому у праві бути суверенним творцем власних творів, вважаючи його лише «ідеологічним продуктом», «ідеологічною фігурою», натомість надавав неабиякої свободи реципієнту, який безпосередньо спілкується з текстом. Концепція Д. сприяла й відновленню функціональної значущості явищ, які опинилися на маргінесах цивілізації. Кожне із них може відбутися як відносний центр, рівнозначний будь-якому іншому, поступатися або замінювати інші, формувати свій варіант існування за наявного неабсолютизованого канону. Користуючись цією методологією, посилаючись на спостереження польських та болгарських дослідників, Тамара Гундорова висловила думку про існування варіантів модернізму, зокрема українського, поряд з еталонним західноєвропейським, власне французьким.

Де́цима *(лат. decima: десята)*, або **Еспіне́ла** *(від прізвища іспанського поета XVIII ст. В. Еспінеля)*, — десятирядкова строфа зі сталою схемою римування: *abbaaccddc*. В іспанській поезії вживалася

як віршова форма глоси. Походить від подвоєної кантільї; була утворена двома п'ятиверсами з обов'язковою паузою після четвертого та шостого рядків. Заявлений на початку твору конфлікт переходить у п'ятому-шостому рядках до кульмінації і нарешті — до фіналу. Д., відповідаючи нормативам строгої версифікації, у першому чотириверсі фіксує зав'язку ліричної чи ліро-епічної колізії, в останньому — її розв'язку, два центральні віршові рядки формують перехід від однієї частини до іншої. Інколи, передусім у російській поезії (Г. Державін, О. Радіщев та ін.), Д. називали поширену в добу класицизму десятирядкову одичну строфу, найчастіше з чотиристопним хореєм, в якій чотириверс (*abab*) сполучувався з шестиверсом (*ccdeed*). Нею користувалися й українські поети: «Ода на перший день травня 1761 року» І. Максимовича, «Пісня на Новий 1805 год...» І. Котляревського та ін. Д. узята за структурну основу поеми «Енеїда» І. Котляревського, написаної чотиристопним ямбом. До Д. зверталися й інші українські поети, зокрема Ю. Клен у третій частині епопеї «Попіл імперій»:

[...] Зі звички буду тільки ямбом
Вам баналюки тут плести.

Та й то лиш чотиристоповим:
пан Котляревський нам писав,
коли мене він славословив,
коли гекзаметр занедбав.
Строфа — мій віз, рядки — колеса,
а тих коліс у возі десять.
Їх ритмом-ободом стягніть.
Мастіть їх дьогтем — серця кров'ю
і рими-шпиці яворові
мені крутити поможіть.

Зворотний порядок рим (шість плюс чотири) використав Л. Первомайський у поезії «Земля».

«Дешéва читáльня» — літературний журнал (Л., 1913; з 1914 виходив під назвою «Товариш») за редакцією видавця М. Нискоклона. Крім творчої спадщини українських класиків («Катерина» Т. Шевченка, «Стрілець» Ю. Федьковича), на його сторінках з'являлися переклади із зарубіжної літератури: «Злочин на вулиці Морг» Е. А. По, «Кришталевий корок» М. Леблана.

Джагáті — найпоширеніший віршовий розмір у давньоіндійській метриці, дванадцятискладовий катрен, де в кожному рядку цезура припадала на четвертий чи п'ятий склад. Останні п'ять складів кожного рядка мають довгі та короткі звуки, що чергуються за схемою: (– ∪–∪∪̲). На противагу їм у перших семи складах чергування було вільним. Пізня санскритська версифікація поширює Д. на всі катрени дванадцяти складів щорядка, називаючи їх розмірами «тотака», «ваншастга», «прабга» тощо.

«Джангáр» — калмицький народний епос, популярний також в ойрайтів та монголів, створений у XV ст., присвячений сакралізації центрального однойменного персонажа, відомого й під іншими іменами: Джангарай, Джунра, Джунгар, Жангар (бурят.). Він поєднував ознаки культурного героя та всесвітнього володаря. Ім'я Джангар асоціюється із Джунгарським ханством. Він був сиротою, самітником, породженим первісною міфічною добою, що відповідає уявленням про першопредка. Джангар, маючи всього сім літ, одружується з красунею Шандал і стає правителем ідеальної країни Бумба, пов'язаної не лише з уявленням про золотий вік, а й безпосередньо з буддійським світорозумінням, адже *бумба* (тибет.) означає центральну частину буддійської ступи — культової споруди, що символізує середній світ. На концептуалізації епосу позначилася також буддійська ідея про царя-чакраватина, власника сімох чудесних скарбів (зброя, кінь, дружина, мудрий дорадник та ін.), що відповідає п'ятьом скарбам Бумби, якими намагаються заволодіти вороги і які боронить Джангар разом із дванадцятьма баатарами (богатирями). Водночас збереглося чимало пісень про його військові походи, про боротьбу із хтонічними істотами, про перемогу над сорокачотириголовим мусом, схильним до перевтілень, про політ на фантастичній птиці Гаруді, про довгі мандри трьома світами тощо. Оповідачі «Д.» — джангарчі — передавали поему з уст в уста, зумовивши появу кількох варіантів; найповніший текст епосу був записаний у 1910 від Овлана Еля. Перша друкована згадка про цей епос з'явилася в 1804. Два розділи «Д.» записав науковий співробітник Казанського університету М. Михайлов, а в перекладі російською мовою вони були опубліковані завдяки професору А. Бобровникову у «Вестнике российского императорского географического общества» (1854), на німецьку мову текст переклав Ф. Ердман. Український переклад був частково здійснений у 1940.

Джангарчí — див.: **«Джангáр».**

«Джанúл-Мирзá» — киргизький героїчний епос, присвячений боротьбі киргизів у XV—XVIII ст., які боронили свою землю від нападу калмиків. Центральний персонаж твору, сповнений пасіонарної енергії, — вольова, смілива дівчина Джанил-Мирза, яка постає проти кривдників свого народу.

«Джанúш-Байúш» — киргизький героїчний епос, в якому йдеться про легендарних братів Джаниша та Байиша, повстанців проти агресії джунгарських калмиків у XV—XVIII ст. Зазнавши поневірянь та принижень, вони все ж перемогли ворога і відновили на батьківщині мирне життя. Цей твір, як і «Джанил-Мирза», має виразні риси пасіонарності, зберігся у трьох варіантах народних оповідачів — Калика Акієва (10 тисяч віршованих рядків), Молдобасана Мусульманкулова та Жусубали Джанибаєва.

«Джáтака» *(санскр., букв.: розповідь про попередні народження)* — пам'ятка буддійської писемності та фольклору, в якій у сакралізованій формі йшлося про попередні народження Будди, обстоювалася концепція метемпсихозу. Входить до складу буддійського, написаного мовою палі, канону «Тріпітака» — розділ «Суттапітаки» (десята частина п'ятого розділу), що обґрунтовує принцип дії на підставі вчення школи тгеравади, тобто «малої колісниці», на противагу обстоюваному традиційним брахманізмом критерію знання. Відштовхувалася від міфів індуїзму та ідеї метемпсихозу, тому суголосна міркуванням Піфагора та Апулея («Метаморфози»). Складається із 547 жанрово споріднених творів від народної байки з поширеними фабулами (про осла у шкурі лева), чарівної та соціально-сатиричної казки, притчі, параболи, повчальної сентенції до агіографії Будди, попередніх житій Бодгісатв (істот, які прагнуть Пробудження), кола перероджень (карми) Будди (Про-

будженого), що вважалися зразком для наслідування. Деякі твори були нібито зафіксовані послідовниками цього подвижника, іноді передані віршованими засобами (розділи гатха), виникли прибл. у III ст. н. е. Поетична та прозова частини між собою майже не пов'язані. Деякі вірші, очевидно, авторського походження, запозичені із Дхаммапади та неканонічних творів. Їх декламували (виспівували) Бодгісатви, іноді сам Будда, тому вони трапляються частіше у спогадах про минуле. Прозові сегменти були анонімними, розповідали про шлях від безвір'я до стану ідеальної досконалості, втіленої у Бодгісатві, який наприкінці свого чергового життєвого шляху ставав арахатом — буддійським святим, що має народитися востаннє, а потім потрапити до нірвани. Кожна ретроспективна оповідь зазвичай починалася формулою: *«У давні часи, коли бенареський престол належав Брахмадатті* [...]*»*. Події сучасності центральної частини «Д.» оприлюднював Учитель, який ототожнювався з Бодгісатвою, а слухачі — з персонажами минувшини та сьогодення. Виголошування «Д.» відбувалося в монастирях Джетавани або Валавани, в містах Саваттзі, Весалі, Варанасі (Бенаресі) тощо. Тексти були зорієнтовані на елітарних реципієнтів, які шукали відповіді на важливі проблеми людської екзистенції, та егалітарних, задоволених безпосередньою, нехитро артикульованою легендою. Однак і тих, і тих об'єднував інтерес до викладеної у «Д.» мети — нірвани, якої прагнули прихильники буддійського віровчення, заснованого на розумінні правочинності плюралістичних тенденцій на шляху до істини. Це відобразилося у афоризмі *«Всі ріки течуть до океану»*, спонукало до вироблення концепції серединного шляху, завдяки якій вдавалося уникати можливих крайнощів, однобічності, формувати в собі толерантне ставлення до довкілля. Джерелами «Д.» були фольклорні нарації про духовні подвиги Бодгісатв, зібрані у цикли в V—IV ст. до н. е., що мали вигляд протоджатак, які згодом зазнали літературного опрацювання давньосингальською мовою, введені до другої частини тгеравадійського (цейлонського) канону «Кошика висловлень» («Суттапітаки»). Багато «Д.» (наприклад, «Джатака про гнізда») формувалося за арійської доби, було зафіксовано у гімнах Рігведи. Пам'ятка «Д.» втрачена, але зберігся переклад на мову палі, зроблений Буддхагхошею (430 н. е.), нині представлений 547 текстами, кількома рукописними версіями, що різняться незначними деталями. Крім південного варіанта «Д.», існував також північний, пов'язаний з «великою колісницею» буддизму. Відома санскритська «Гірлянда джатак» (V—VI ст.), приписувана Ар'я Шурі. Артистичністю та шляхетністю вона відмінна від палійських «Д.» з притаманним їм сухим мовленням, послідовним униканням тропів та стилістичних фігур, надміром загальновживаних синтаксичних конструкцій, проте з відповідністю графічно невишуканої форми різноманітності змісту. Окремі варіанти «Д.» наявні у тибетських та монгольських канонах. Сюжети «Д.» поширилися на Далекому та Близькому Сході, в Японії, в новітні часи приваблювали американських письменників (Дж. Д. Селінджер, Дж. Керуак та ін.). Одним із перших дослідників та перекладачів російською мовою палійських «Д.» був І. Мінаєв (1840—90), а в XX ст. — В. Виноградова, Б. Захар'їн.

Джáті *(санскр.)* — віршовий розмір санскриту, що визначається кількістю мор у віршовому рядку (матра), виник під впливом народної версифікації, вживався разом з успадкованою від ведичної доби силабікою вриттi. З-поміж розмірів Д. найуживаніші вайталія (чотириверс на чотирнадцять мор у першому та другому рядках і на шістнадцять мор у другому та четвертому) і ар'я (гана, сім з половиною стоп) на чотири мори у першому двоверсі (12 + 16) та на три мори у наступному (12 + 15).

«Джереló» — літературний клуб старшокласників (Київ, 1962—65) при Палаці піонерів (нині вул. М. Грушевського, 32) під керівництвом його засновника Б. Дабо-Ніколаєва. У «Д.» працювали секції літературно-художньої творчості, сучасної літератури, юних кореспондентів. Його розглядають як вияв шістдесятництва. Здібними авторами опікувалися Михайлина Коцюбинська, І. Світличний, Є. Сверстюк, Д. Затонський, В. П'янов, М. Сом, М. Сингаївський, М. Ушаков, Л. Вишеславський та ін. Іноді заходив В. Стус. Деякі з молодих початківців (Світлана Хміль, Світлана Кацалап, Світлана Чепурно, В. Шепелєв та ін.) друкувалися в періодиці. Найпомітнішою постаттю серед них був Л. Кисельов. У 1965 діяльність «Д.» припинена через втручання компартійних органів.

Джерелознáвство — наукова дисципліна, яка вивчає джерела історії та теорії літератури, здійснює їх пошук, ідентифікацію, описування, систематизацію пам'яток писемності, рукописів, машинописів, видань тощо. Її співвідносять із палеонтологією, текстологією. У науковому пошуку Д. використовує інформацію архіво-, бібліотеко-, музеє-, краєзнавства, археології, міфології, психології творчості. Обов'язковим для Д. є принцип еристики, зокрема коли йдеться про потребу демістифікувати певні тексти. Д. становить емпіричну основу літературознавства. Вона також важлива для творчості письменника, пов'язана з трансформацією в його текстах документальних джерел.

Джир, або **Жир,** — різновид силабічного вірша з оказіональною, рухливою, будованою на алітераціях та асонансах римою (деякі верси неримовані), з нечітко фіксованою строфою у казахській і киргизькій епічній поезії, котру замінює тирада, що коливається від чотирьох до чотирнадцяти рядків. У динамічних епізодах, насичених подіями, зіткненнями гострих переживань, темпоритм переходить у желдирме — пришвидшений декламаційний наспів, що різниться від спокійного Д. Виконується зазвичай речитативом у супроводі домбри. Впродовж віків формувалися такі Д. про батиларів (богатирів), як «Алпамис», «Кобланди-батир», «Єр Саїн», «Єр Кокше», «Єр Косай», «Камбар», цикл легенд «Кирк батир», тобто «Сорок богатирів», «Утеген», ліро-епічні «Кози Корпеш та Баян Слу», «Киз Жібек», «Кулше-киз», «Айман Шолпан», «Сейпул Малик», «Макпал-киз», історичні пісні XVIII—XX ст. Найдавніші твори героїчного епосу виникли серед племен Західнотюркського каганату (VI—VIII ст.), кипчаків та огузів (VIII—X ст.), Білої і Ногайської орд та Узбецького ханства (XIII—XVI ст.). Формою Д. користуються акини, а поширюють їх джирши (жирау, жирши) — виконавці народних пісень під час різних урочистостей. Найвідомішими співаками XV—XVII ст. були Актамберди, Жіємбет, у XVIII ст. «віщі» співці Бухар, Таті Кара, Сипира, у

XIX ст. — Нурим, Марабай Кулбай-ули, Мергенбай, у XX ст. — Нупеїс. У киргизів їм відповідають ірчі та манасчі.

Джіндіворобак клуб *(англ. Jindyworobak club)* — об'єднання письменників, сформоване в 1938, метою якого було відродження національного духу та культури австралійських аборигенів. Назву представники об'єднання запозичили зі збірки оповідань «Зниклі племена» (1929) Дж. Девані. Програму цього руху виклав поет Р. Інгамелс у маніфесті «Умовна культура», її підтримали Ф. Хадсон, І. М'юді та ін. Д. к. засвідчив ідейну спадкоємність із мельбурнською трупою «Актори-піонери» (1922—26), сіднейським «Народним театром», що діяв у 30-ті XX ст. Представники клубу видавали «Антологію Джіндіворобак» (1938—53), писали свої твори, використовуючи міфи, легенди аборигенів. У 40-ві до клубу виявили прихильність поети-авангардисти з літературного угруповання «Роздратовані пінгвіни».

«Дзвін» — літературно-публіцистичний збірник (Львів, 1878), виданий М. Павликом за допомогою І. Франка як неперіодичне продовження забороненого австро-угорською владою просоціалістичного журналу «Громадський друг». Поряд з матеріалами злободенного та історичного змісту («Війна слов'ян з турками» Ф. Василевського, «Ще дещо про українські земства та російську адміністрацію» Є. Борисова, «Мої й людські гріхи, а панська та попівська правда» Анни Павлик, низки дописів та публікацій у рубриках «Вісти з України», «Вісти з Галичини») тогочасний читач мав нагоду ознайомитися з віршем «Каменярі», оповіданням «Моя стріча з Олексою», повістю «Boa constrictor» І. Франка, оповіданням «Пропащий чоловік» М. Павлика. Наступником цього видання був збірник «Молот».

«Дзвін» — літературно-громадський щотижневик (Львів, 1905—07) за редакцією О. Шпитка, потім А. Веретельника. Поряд з матеріалами публіцистичного спрямування на його сторінках друкувалися добірки Л. Глібова, П. Грабовського, Б. Грінченка, С. Яричевського та ін., фрагменти з дилогії про бабу Параску та бабу Палажку І. Нечуя-Левицького, оповідання «Млин» О. Кониського, переклади творів М. Горького («Степ», «Челкаш») та ін.

«Дзвін» — літературно-науково-артистичний часопис (Київ, 1913—14; всього з'явилося 19 чисел) за редакцією Д. Антоновича, В. Левинського, спонсорований Л. Юркевичем. Виходив при однойменній видавничій спілці В. Винниченка, Ю. Тищенка та Л. Юркевича, яка друкувала також збірник «Дзвін» (1913), публікувала твори В. Винниченка, С. Черкасенка та ін., видані впродовж 1919—21 у Відні. Часопис у 1913—14 вважався органом УСДРП, тому журнальну площу зазвичай надавали Д. Донцову, Д. Антоновичу, Л. Юркевичу (псевдонім — Рибалка), В. Левинському, Г. Алексинському, А. Луначарському. Під час репресивних заходів, спрямованих на вшанування пам'яті Т. Шевченка (1914), видання заявило свій протест у вигляді низки статей: «Геній України» та «Філософія, етика Шевченка» В. Винниченка, «Прометеїзм у творчості Шевченка» С. Черкасенка, «Заборонене свято» Л. Юркевича, «Естетичне виховання Шевченка» та «Обговорення проектів пам'ятника Шевченкові» Д. Антоновича, «Шевченко і Драгоманов» А. Луначарського. У «Д.» друкували студії з питань літературно-мистецького життя («Український театр у Києві» М. Вороного, «Пролетарська творчість» В. Винниченка, «Мистецтво для мистецтва і мистецтво для життя» А. Луначарського, бібліографічні огляди та нотатки «З українського життя» Д. Донцова та ін.), а також твори українських письменників («Оргія», «Айша та Мохаммед» Лесі Українки, «По-свій», «Божки», «Олаф Стефензон», «Чужа кров» та ін. В. Винниченка, «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Будиночок над кручею» Наталі Романович-Ткаченко, «Хмаринки» С. Васильченка, «За високим тином» Надії Кибальчич, поетичні добірки О. Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки, В. Самійленка, Христі Алчевської, Олени Журливої та ін.), переклади з іноземних літератур. Нетолерантна критика В. Леніним цього журналу, підтримувана в СРСР, зашкодила адекватному розумінню тенденцій української журналістики та літературного процесу початку XX ст.

«Дзвін» — українське прокомуністичне видавництво (Київ, 1917—20). Крім різних брошур, воно тиражувало твори В. Винниченка («Боротьба /з листів студента, засланого в солдати/», 1917, 1918; «Сліпий», «Солдатики», «Федько-халамидник» — 1917; «Базар», 1918), Т. Бордуляка («Дай, Боже, здоровля корові», 1918), Т. Шевченка («Іван Підкова», «Гамалія», «Тарасова ніч», 1918). Тут з'явилася перекладна поетична збірка «Садівник» (1918) Р. Тагора, «Твори» (1919) Дніпрової Чайки, «Лев і Пролев» (1920) С. Руданського тощо.

«Дзвін» — літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис НСПУ, заснований у Львові в 1940 під назвою «Література і мистецтво» (перший редактор — О. Десняк), поновлений в 1945 як «Радянський Львів» (номінальним редактором вважався М. Бажан, фактичним — П. Козланюк), у 1951—89 виходив під назвою «Жовтень», у 1990 перейменований на «Дзвін». Обов'язки редактора в різні роки виконували Ю. Мельничук, Р. Братунь, М. Романченко, Р. Федорів, Р. Кудлик. «Д.» містить розділи поезії, прози, літературної критики, публіцистики. На його сторінках вперше з'явилися твори «Хліб і сіль» М. Стельмаха, «Вир» Г. Тютюнника, «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Первоміст», «Роксолана» П. Загребельного, «Манускрипт з вулиці Руської», «Четвертий вимір» Р. Іваничука, «Кам'яне поле» Р. Федоріва, «Мисленне дерево» Вал. Шевчука, оповідання І. Чендея, Є. Гуцала, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, В. Дрозда, Б. Харчука та ін., лірика П. Карманського, М. Рильського, А. Малишка, Д. Павличка, Ліни Костенко, І. Калинця, Р. Лубківського, Л. Талалая, Ірини Вовк, Надії Панчук та ін., критичні статті Л. Новиченка, С. Трофимука, І. Денисюка, М. Ільницького, А. Макарова тощо. У «Д.» дебютувала низка перспективних письменників. Журнал повертав у літературний обіг вилучені радянською владою класичні твори О. Турянського («Поза межами болю»), «Київські легенди» Наталени Королевої, «Альбатроси» Оксани Керч, книги спогадів «На білому коні» У. Самчука, доробок представників «Празької школи» та Нью-Йоркської групи, поетів-дисидентів та Київської школи.

«Дзвіно́чок» — ілюстрований часопис для дітей та молоді (Львів, 1890—1914) за редакцією видавця В. Шухевича, потім — В. Білецького, Катерини Малицької, Катрі Гриневичевої, І. Крип'якевича. З 1892

вважався органом Руського, згодом Українського, педагогічного товариства, підпорядкованого Науковому товариству імені Тараса Шевченка. На його сторінках дебютував з віршем «Наша хатка» М. Коцюбинський. Тут вперше було опубліковано казку «Лис Микита» І. Франка, з'явилися твори нових для української літератури жанрів, як-от науково-популярний нарис чи нарис-казка: «Нюрнберзьке яйце» М. Коцюбинського, «Казка про сонце та єго сина» Дніпрової Чайки, «І. Котляревський» Б. Грінченка та ін. Юним читачам пропонували твори Л. Глібова, Ганни Барвінок, С. Коваліва, Уляни Кравченко, Лесі Українки, Г. Хоткевича, Євгенії Ярошинської, І. Липи, М. Козоріса та ін. У вигляді додатка до видання тиражували перекладені українською мовою «Казки бр[атів] Грімм та інші» (1913). Було здійснено невдалу спробу сформувати київську редакцію журналу, до складу якої мали б увійти Леся Українка, М. Старицький, Людмила Старицька-Черняхівська, М. Лисенко.

«Дзвінóчок» — ілюстрований місячник для дітей (Львів, 1931—39), який виходив при видавництві «Українська преса» за редакцією Ю. Шкрумеляка. У ньому друкувалися твори як українських класиків, так і тогочасних письменників (іноді адаптовані). У виданні були використані оригінальні ілюстрації Е. Козака. При журналі діяла бібліотека для молоді «Ранок» за редакцією В. Калини.

Дзвінчаста рúма — трискладова дактилічна рима. Д. р. наявні у вірші «Нічні голоси» І. Римарука: *катренами — убієнними, нáпасти — анáпести.* Термін П. Богацького.

«Дзвóни» — літературно-науковий місячник католицького спрямування (Львів, 1931—39) за редакцією П. Ісаїва, що виходив за матеріальної підтримки митрополита Андрея Шептицького та ректора Й. Сліпого. Мав рубрики поезії, прози, наукової публіцистики, хроніки, літературної критики та бібліографії. До авторського колективу входили Уляна Кравченко, О. Олесь, Наталена Королева, В. Пачовський, У. Самчук, Ю. Липа, О. Печеніг (псевдонім Оксани Лятуринської), Б.-І. Антонич, Катря Гриневичева, Б. Кравців, С. Гординський, М. Гнатишак, К. Чехович, С. Шелухин, Т. Коструба та ін. Публікувалися також твори представників «розстріляного відродження» (М. Зеров, П. Филипович, Є. Плужник, М. Рильський, М. Терещенко), переклади із зарубіжних літератур: «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Нічний політ» А. де Сент-Екзюпері, поезії Й.-В. Гете, В. Гюго тощо. Особливого значення надавалося висвітленню національної історії (праці «Нарис історії українського народу», «Визволення України і українська справа» М. Грушевського) та проблем католицької літератури і католицької критики, осмисленню естетичних категорій величного, прекрасного, трагічного та пов'язаних з ними етичних принципів, які розглядалися крізь призму християнської філософії. У спонтанних полеміках редакційна колегія (М. Конрад, Г. Костельник, М. Чубатий) надавала пріоритету перейнятій христоцентричним світобаченням державотворчій концепції В. Липинського. При журналі виходила «Бібліотека Дзвонів», де була надрукована трилогія «Волинь» У. Самчука, повісті «Без коріння», «1313», «Предок» Наталени Королевої, збірка поезій «Книга Лева» Б.-І. Антонича, книга вражень Й. Сліпого від процi до Св. Землі та подорожі до Англії, наукові праці українських та зарубіжних учених (всього до 30 книг).

Дзýйхіцу *(япон., букв.: за пензлем)* — жанр японської літератури, розмежований на два різновиди. Перший об'єднує непослідовні нотатки, практиковані придворною пані Сей Сьонаґон («Макура-нососі», тобто «Записки при узголів'ї»), схожий на автоматичне письмо. У творах другого був зафіксований виклад думок або вражень певного автора з будь-якої філософської, естетичної чи літературної теми, вони асоціювалися з есе: типовим зразком є «Нотатки із келії» («Ґодзьокі») ченця Камо Тьомеї, перейняті роздумами про марнотне земне існування.

Дивáн *(перс. dīvān — збірка віршів, книга, запис; суд)* — поетична збірка одного автора чи кількох авторів. Поширена у класичних літературах Близького і Середнього Сходу, а також в індійській ліриці (урду-поет Фаїз, XVII—XVIII ст.). Невеликі за обсягом ліричні поезії (касиди, ґазелі, рубаї, муххамаси, марсійя, маснаві, таркиббанд, тарджибанд та ін.) розташовувалися в абетковій послідовності кінцевих літер римованих віршів або початкових літер творів (від аліфа до яй), на відміну від великих дастанів, тобто поем, об'єднаних у хамса, у яких послідовність творів зумовлена останніми літерами заримованих слів (редиф), що було наслідком віршової практики датувати й не називати твори. Кожен бейт містив викінчену думку, міг перемежовуватися з іншими рівнозначними бейтами. Надійнішою підставою «каталогізації» окремого вірша у Д. була рима. Будь-якою тематикою він не обмежувався. Крім елегійних та еротичних мотивів, у Д. були наявні й релігійні роздуми, порушувалися соціальні проблеми (узбецький поет XVIII—XIX ст. Садік), переосмислювалися громадські еталони («Диван строїв» персько-таджицького поета XVI ст. Махмуда Карі), тому іноді Д. формувався за тематичним принципом. Кожен поет мусив дбати про формування такої збірки. Перші Д. з'явилися у IX ст., зокрема в доробку Ібн Ар-Румі (836—896), який ще не дотримувався відповідного віршового канону. Зверталися до впорядкування таких збірок іспано-арабський поет Ібн Галі (помер 973); Ібн Зайдун (1003—71) — учасник перевороту і заснування держави Джахваритів; Ібн Кузман (1080—1160), який створив нову строфічну форму — заджал; єврейський поет, філолог та філософ із Толедо Ібн Езра (1092—1167), поетичний доробок якого опублікував І. Егерс (Берлін, 1886), та ін. Найбільший за обсягом Д. належав Ібн Аль-Фарріду (1182—1235). Важливою для східної літератури була творчість перського і таджицького поета Абдурахмана Нуріддіна Ібн Ахмада Джамі (1414—92), який у 1479 упорядкував свій перший Д., куди ввійшли юнацькі поезії («Передмова юності», «Середина намиста»), а в 1481 — «старечий» Д. («Висновок життя»), назви частин яких відповідали трьом віковим етапам людського існування. До кращих книжок узбецького поета Нізамаддіна Мір Алішера Навої (1441—1501) належить зібрана ним у 1498—99 «Скарбниця думок», що складалася з чотирьох Д. («Чар диван»), кожен з яких мав свою назву: «Зачудування дитинства», «Рідкісні події юнацтва», «Дива зрілої пори життя», «Корисні повчання старості». Водночас він був автором «Дивану Фані» (1499), написаного мовою фарсі. Цю традицію продовжили іранець Баба Фагані, відомий за пріз-

виськом Малий Гафіз (межа XV—XVI ст.); представник золотого віку турецької палацової поезії Баки Махмуд (XVI ст.), автор «Елегії», написаної з приводу смерті Сулеймана І. Формою Д. зацікавився Й.-В. Гете, який під впливом східної поезії, передусім Гафіза, написав цикл віршів «Західно-східний диван» (1819).

Диве́рбіум *(грец. di, від dis: двічі, лат. verbalis, від verbum: слово)* — партія мовного діалогу у римській драмі, яка, на відміну від співу та мелорецитації, була витримана в одному віршовому потоці з ямбічним розміром.

Дивертисме́нт *(франц. divertissement: розвага)* — призначена для розваги глядачів або святкування певної урочистої події сценка, цикл легких музичних, танцювальних і декламаційних номерів типу попурі, що виставляються в антрактах театральної, часто відмінної за змістом, вистави. Д. розглядався як одна з форм палацової культури. Був відомий в Україні з XVII ст., зокрема у вигляді інтермедій. У 20-ті XX ст. був популярним у середовищі українських емігрантів, набуваючи гумористичного та сатиричного характеру («Марафет» П. Зайцева).

Диві́д *(лат. dividuus: подільний)* — модель уявлень про людину не як індивіда, а як внутрішньо фрагментаризовану, нецілісну істоту сьогодення, неспроможну сприймати себе як самтожну. Термін постмодернізму, зокрема у теоретичній концепції децентрації. З огляду на це поняття «особистість» вважається сумнівним. На обґрунтування розуміння децентрованої людини вплинули ідеї психічних інстанцій Ж. Лакана, що розвинули міркування З. Фройда про розщеплену людську свідомість. Завдяки цьому було започатковано переосмислення традиційного для європейського світосприймання антропоцентризму, який обстоювали Цицерон та представники Ренесансу і Просвітництва.

«Дивосло́во» — науково-методичний журнал Міністерства освіти України, виходив з 1951 як два часописи: «Українська мова в школі» (редактор Ф. Жилко) та «Література в школі» (редактор Тетяна Бугайко), невдовзі об'єднані в один журнал «Українська мова і література в школі». З 1994 названий «Д.». У різні роки обов'язки головного редактора журналу виконували П. Мисник, П. Семко, О. Біляєв, О. Аврамчук, С. Гречанюк, Любов Дрофань, Катерина Рибалко. На його сторінках, крім спеціальних педагогічних і філологічних публікацій, зокрема А. Медушевського, Л. Булаховського, друкувалися аналітичні статті з теорії та історії українського письменства І. Пільгука, О. Бабишкіна, М. Гудзія, П. Волинського, Ю. Кобилецького та ін. Нині журнал має рубрики «Літературознавство і критика», «Українознавство», «Реформа школи і методика», «Викладачеві вузу», «Пером літописця» тощо, де часто з'являються статті сучасних літературознавців Є. Нахліка, А. Гуляка, Я. Поліщука, Я. Голобородька, Ф. Кейди, Ольги Слоньовської, Анжели Матющенко, Надії Кріль, Людмили Шевченко та ін. Іноді на його сторінках вміщують художні твори, наприклад Р. Іваничука. При журналі друкується однойменна бібліотека.

Дигре́сія *(лат. digressio, від digredior: відходжу, відхиляюсь)* — відхилення від основної теми певного наративу, запровадження оповідей, пов'язаних з нею опосередковано або автономних. Д. представлена авторськими чи ліричними відступами, ретардаціями, вставними новелами, спогадами, документами тощо. Прийом Д. був властивий стернівській композиції, романтичним поемам тощо.

Дидакти́чна літерату́ра *(нім. Lehrdichtung, англ. didactic literature, франц. litterature didactique, від грец. didaktikos: повчальний, лат. litteratura: буквене письмо; освіта, наука)* — повчально-моралізаторські твори, в яких художня форма підпорядкована завданням естетизації позалітературних виховних потреб, використовується для оформлення наукових, філософських, етичних, релігійних знань, спрямована на полегшене їх сприйняття масовим читачем, часто реципієнтом молодшого віку. Д. л. пристосовує до своїх утилітарних настанов фольклорну традицію (прислів'я, приказки, повчальні казки тощо), більшість жанрів письменства (віршовані вчені поеми, алегоричний епос, моралізаторські повісті, байки, притчі, алегорії, панегірики, оди, афоризми, максими, мораліте, міраклі, шкільна драма та ін., навіть ліричні різновиди на зразок епіграм, гном чи епістол). У творах Д. л. утверджується уявлення про людину як про вічного учня (semper tiro), а митець виконує обов'язки обраного Богом мудреця або речника народу, просвітника та педагога. Однак така роль митця не відповідає його іманентному єству, принципам «спорідненої діяльності», сформульованим Григорієм Сковородою. Г.-В.-Ф. Гегель вважав, що «дидактична поезія не може зараховуватися до справжніх форм поезії», має розглядатися лише як додаток до неї, здатний пожвавити педантичний, безживний дискурс, бути прикрасою чужорідного тексту. Попри це Д. л. зайняла свою нішу в еволюції письменства, виробила суто дидактичні жанри, як-от повчально-ораторська проза чи філософсько-релігійний трактат. Особливого значення їй надавалося в період синтетизму мистецтв та наук. За античної доби був популярний дидактичний епос — підпорядковані виховним завданням поеми Гесіода («Труди і дні») та Лукреція Кара («Про природу речей»), елегії Теогніта і Солона, «Георгіки» Публія Вергілія Марона, «Послання до Пізонів» Квінта Горація Флакка. Збірники повчальних притч, байок, легенд, казок із віршованими настановами та моралізаторським обрамленням були поширені у Давній Індії («Панчатантра», «Гітопадеша», «Двадцять п'ять оповідань Ветали», «Джатака» та ін.), у Китаї («Лунь-юй», тобто «Судження та бесіди» Конфуція, поема «Дао-де-дзін» Лао-цзи тощо), пам'ятки зороастризму — в Давньому Ірані («Поради Анушірвана», «Настанови дітям») або біблійні Приповісті Соломона. Віршований моралізаторський дискурс суфіїв у арабському, перському, таджицькому, узбецькому, турецькому, азербайджанському письменстві вплинув на такі твори, як «Намисто голубки» Ібн Хазма, «Суперечка з Богом» Насира Хосрова, «Месневі» Джалаледдіна Румі, «Семериці» та «П'ятериці» Алішера Навої, на лірику Сааді, Омара Хайяма. Досвід античної та східної Д. л. позначився на пам'ятках писемності христоцентричного європейського середньовіччя, у якому, крім традиційних, оновлених жанрів, з'явилися й нові — видіння, житія, апокрифи тощо, в яких розгорталися сюжети духовного подвижництва. Настільними книгами були наставницькі збірники на зразок «Повчання для духовних осіб» (початок XII ст.) Петра Альфонса чи «Римських діянь» («Gesta Romano-

rum»), віршовані формули німецького поета Фрайданка (XIII ст.), алегоричний епос тощо. Тиражування Д. л. характерне і для доби реформації («Домашні бесіди» М. Лютера та ін.), було властиве французьким (оди Ф. Малерба, «Роздуми, або Моральні вислови та максими» Ф. Ларошфуко, «Характери, або Звичаї цього віку» Ф. Фенелона, «Мистецтво поетичне» Н. Буало та ін.) і російським класицистам: «Лист про користь скла» М. Ломоносова, «Притчі, або Байки» О. Сумарокова, «Повчальні оди» М. Хераскова, байки І. Хемніцера чи І. Крилова. В англійському пуританському письменстві Д. л. була засвідчена моралізаторським віршуванням Дж. Вітера й алегоріями Дж. Беньяна. Найпослідовнішими в абсолютизуванні Д. л. виявилися представники Просвітництва, які, намагаючись сформувати морально досконалу людину, розглядали художній твір як виховний навчальний посібник, своєрідну педагогічну інструкцію: «Сади», «Селянин» Ж. Деліля, «Досвід про людину» А. Попа, «Про походження зла» А. Галлера, «Метаморфози рослин» Й.-В. Гете, повісті та романи Д. Дефо, Ж.-Ж. Руссо, Вольтера. Література розглядалася з позиції дидактичної доцільності, ототожнювалася із «книгою життя», особливо в добу реалізму, на чому наполягали критики-позитивісти (В. Бєлінський, М. Чернишевський, пізні українські народники). Таке спрощене трактування письменства як мистецького явища ставили під сумнів романтики, спростовували модерністи, вимагаючи розуміння його як іманентної сутності. Кожна національна література має свої зразки Д. л., наявні вони і в українській. Вже у києворуський період поряд із запозиченими фабулами («Девгенієве діяння», «Повість про Варлама та Йоасафа», «Александрія», агіографічні та апокрифічні оповіді, тексти отців церкви тощо) виникали і власні: «Повчання дітям» Володимира Мономаха, житія Антонія та Феодосія Печерських, Бориса і Гліба, ораторсько-повчальна проза митрополита Іларіона та Кирила Турівського. Ця традиція утверджувалася, до неї долучалися Києво-печерський патерик, «Тератургіма» Атанасія Кальнофойського, чотиритомні «Четьї-Мінеї» Дмитра Туптала Ростовського, «Євангеліє учительне» Кирила Транквіліона Ставровецького, казання Лаврентія Зизанія Тустановського, Мелетія Смотрицького, Петра Могили, Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, проповіді Стефана Яворського, Феофана Прокоповича, Георгія Кониського та ін. Особливо популярними були шкільна драма, як різдвяного («Комедія на день Різдва Христового» Дмитра Туптала Ростовського, анонімна «Комічна дія на Різдво Христове», «Комічна дія» Митрофана Довгалевського), так і великоднього циклу (анонімні «Слово про збурення пекла», «Дія на страсті Христові описана», «Царство Натури Людської», «Антипролог», а також «Властовірний образ людинолюбства Божого» Митрофана Довгалевського та ін.), мораліте («Трагікомедія про винагороду у посейбіччі набутих справ, запоруки в майбутньому житті вічному» Варлаама Лящевського, «Воскресіння мертвих» Георгія Кониського), міраклі (анонімна драма про Олексія, чоловіка Божого, «Комедія на Успіння Богородиці» Дмитра Туптала Ростовського, польськомовна, написана групою студентів Києво-Могилянської академії декламація про Св. Катерину). Вимог Д. л. дотримувався і Григорій Сковорода у своїх «Байках харківських» та в поетичній збірці «Сад божественних пісень». Принципи Д. л. стали основою просвітницького реалізму, а тому персонажі та дійові особи творів І. Котляревського, повістей Г. Квітки-Основ'яненка поставали перед читачем як зразки моральної досконалості і наслідування. Цей досвід виховної функції переосмислювали відповідно до своїх світоглядних завдань письменники-реалісти — Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, П. Грабовський, М. Коцюбинський (у період ранньої творчості) та ін. Особливо звульгаризованою Д. л. стала в часи панування «соцреалізму», розглядалася компартією як предмет її соціального замовлення, засіб формування виконавців її волі. Д. л. має право на існування у літературному тексті за умови, що він відбувається передусім на рівні художнього явища, відповідаючи своєму художньому єству.

Дидакти́чний е́пос *(грец. didaktikos: повчальний і epos: слово, оповідання, епічний вірш)* — започатковані давньогрецьким поетом Гесіодом (VIII—VII ст. до н. е.) віршові твори у вигляді виховних повчань та позитивістських сентенцій. У його поемі «Роботи і дні», пересипаній влучними прислів'ями та афоризмами, написаній у формі моралізаторських настанов легковажному і ледачкуватому братові Персу, йшлося про користь сільської праці, хоч вона і супроводжується труднощами: *«Жодна робота не чинить ганьби, лиш неробство ганебне».* Будучи зведенням правил народної мудрості, вона реалізувала соціальне замовлення тогочасного селянина, якого цікавили не так подвиги міфічних чи культурних героїв, як мирний побут і робота коло землі. Поема має чотири частини, у кожній з яких порушені різні проблеми. У першій частині наведені наочні історії, йдеться про шкоду аморальних вчинків однієї з Ерід, на противагу її сестрі, яка завжди допомагала людям, засуджувалася Пандора, жіноча цікавість якої обернулася страшними бідами, що випали на голову людства, була змальована деградація суспільства від золотого до залізного віку, причиною якої стала втрата етичних нормативів. Друга частина поеми присвячена з'ясуванню сутності правди, від усвідомлення якої залежить доля окремої людини та світу:

> Персе, ти гордощів бійся й найкраще розваж
> моє слово:
> Слухайся голосу правди та думки не май про
> насильство,
> Цей-бо закон для людей встановив олімпієць
> Кроніон [...] (переклад В. Свідзинського).

Третя частина нагадує своєрідну віршовану інструкцію польових робіт упродовж чотирьох сезонів року, конкретизовану низкою порад, коли слід обрізати, обкопувати виноградну лозу, коли варто брати бездітних наймита і служницю, як юнакові треба готуватися до шлюбу тощо. Остання частина є своєрідним календарем рільника, в якому Гесіод зазначав щасливі та нещасливі дні для сільської роботи. Утилітарна, написана гекзаметром, його поема позбавлена блиску художнього мислення та фантазійної розкутості творів Гомера. До Д. е. зверталися й інші давньогрецькі автори, зокрема Тіртей (перша половина VII ст. до н. е.), який в елегіях, об'єднаних під назвою «Поради», формулював настанови вояцького ремесла, Солон (прибл. 638—558 до н. е.), що у збірці елегій «Поради собі самому» розмірковував над

проблемами багатства, властивими його краянам пороками, про потребу віднаходження чесного шляху в житті. Д. е. привертав увагу й римських поетів. Так, Публій Вергілій Марон (70—19 до н. е.) у своїх «Георгіках», присвячених рільництву, садівництву, скотарству та бджолярству, зосереджувався на віршованих детально виписаних інструкціях готування «суворих знарядь» праці для сільськогосподарських робіт, що стають запорукою добробуту й могутності Риму.

Дидаска́л *(грец. didaskalos)* — вчитель у братській школі. У шкільній драмі — керівник постановки певної п'єси, наставник акторів. Пізніше таку функцію виконував режисер.

Дидаска́лія *(грец. didaskalia: наука, інструкція)* — хори давньогрецьких акторів, які мали виступати у трагедії або комедії. Д. означає також записи драматургійних конкурсів під час Діонісійських свят, зроблені на камінних плитах, а також відомості про імена драматургів, хоревтів, назву краю, звідки вони родом, тощо. У вужчому розумінні — вказівки та пояснення автора п'єси чи її сценічного адаптатора.

Диз'юнкція *(лат. disjunctio: роз'єднання, розрізнення)* — стилістична фігура, синтаксична конструкція, яка, на відміну від ад'юнкції, полягає у нанизуванні крайніх, паралельних сегментів тексту — анафори, епіфори, симплоки, синонімічного ряду тощо.

Ди́ке по́ле — історична назва степової території українського Надчорномор'я між Дністром та Доном, якою постійно пересувалися чужинецькі кочівники (обри, печеніги, половці) та орди, передусім татарські, небезпечні для тамтешнього населення. Такі екстремальні умови зумовили виникнення особливого національного типу пасіонарія — козака, формування Запорозької Січі. З другої половини XVIII ст. назва «Д. п.», котра нещодавно фігурувала у багатьох угодах, наприклад у Бахчисарайському мирному договорі 1681, втратила семантику у зв'язку з поступовим усуненням небезпеки турецько-татарської агресії, закріпаченням України, знищенням Запорозької Січі, залюдненням Надчорномор'я переселенцями з Росії, Сербії та Німеччини. Однак поняття залишилося в думах, історичних піснях, легендах, а в деяких періодах історії національного письменства було основою образотворення, що найвиразніше проявилося в історіософській творчості представників «Празької школи».

Ди́кість — найдавніший період людської історії. Термін американського етнографа Л. Г. Моргана, який роз'яснював традиційний погляд Просвітництва на еволюцію суспільства. Д. немовби розпочинається з примітивного пристосування людини до довкілля, супроводжується відкриттям вогню, лука, стріл, списа і завершується розвитком гончарної справи, поступаючись варварству та цивілізації. Таку спрощену схему пізніше використав Ф. Енгельс та ін. марксисти. Глибші знання про цей період здобули археологія й етнографія, розрізняючи в ньому культури палеоліту, мезоліту, неоліту, енеоліту, бронзового віку. Інше уявлення про первісний етап розвитку людства обстоює міф, називаючи його переважно золотим віком.

Диколо́н *(грец. dikōlos: двоскладовий)* — строфа із двома типами віршів. Поширена в античному віршуванні. Розрізняють дистрофон (строфа складається з версів різного розміру, як-от гекзаметр і пентаметр) і тестастрофон (строфа складається із чотирьох версів, з яких три віршові рядки мають один розмір, а четвертий — інший). У риториці йдеться про двочленний період.

Ди́ктор *(лат. dictor: мовець)* — див.: **Ди́кція.**

Ди́кція *(лат. dictio: вимова, вислів, від dicere: говорити)* — вимова, ступінь чіткості в артикулюванні слів, складів, звуків. Використовується у віршуванні, що має давню традицію декламування, апробовану ще у братських школах при озвученні силабічних віршів. Першорядного значення надається їй у театральному та ораторському мистецтві, в радіо- і телемовленні, де працюють диктори, які читають перед мікрофоном підготовлений до випуску в ефір матеріал. Такі працівники радіомовлення та студії телебачення утворюють виробничо-творчу ланку структури редакційного апарату, називаються дикторською групою.

Диле́ма *(грец. dilēmma: подвійний засновок)* — судження, в якому об'єкту приписуються дві ознаки, що суперечать одна одній і унеможливлюють третю. У переносному значенні Д. називають потребу зробити вибір з двох небажаних можливостей.

Дило́гія *(грец. di, від dis: двічі, і лат. logos: слово, вчення)* — давньогрецька драма на два акти. У сучасній літературі — два самостійні твори, поєднані спільним задумом, героєм, зображенням певних явищ, як-от «Роки навчання Вільгельма Мейстера» та «Роки мандрів Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете. Кожен із творів може мати свою сюжетно-композиційну структуру. Одним із перших до такої форми в українській літературі звернувся Б. Грінченко, об'єднавши два твори «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами» постаттю «просвіченого» селянина Зінька Сиваша. До Д. відносять твори типу «Зорі й оселедці» та «На ясні зорі» В. Міняйла чи «Зелені млини» та «Лебедина зграя» В. Земляка.

Диме́тр *(грец. di, від dis: двічі і metron: міра)* — античний вірш, що складається з двох диподій, тобто двох пар стоп.

Димінути́в, або **Демінути́в** *(нім. Diminutiv, англ. deminutive, франц. diminutif, польс. deminutivum, рос. деминутив, грец. di: двічі і лат. minutio: зменшення),* — емоційно забарвлена зменшувально-пестлива форма слова, на противагу аугментативу, що утворюється за допомогою суфіксів *-ок, -очок, -еньк-, -есеньк-* тощо, своєрідна мініатюризація зображення (*щебетусенька — щебетанюсенька,* В. Барка). Поширений у фольклорі, відображаючи ліризм, кардіоцентризм української ментальності: *«Іди, іди, дощику, / Зварим тобі борщику», «Копав-копав криниченьку / Неділеньку-дві. / Любив-любив дівчиноньку / Людям — не собі»* тощо. Надмірність емоцій у ліриці (П. Грабовський: *«Рученьки терпнуть, злипаються віченьки, / Боже, чи довго тягти»*) іноді засвідчувала брак волі до життя, тому такі прояви Д. заперечували представники «розстріляного відродження», «Празької школи», схильні до ригоризму поети УПА. Однак при дотриманні міри Д. виявляється доречним у фольклорному чи літературному тексті, зумовлений замилуванням певним предметом, експресивним оформленням мовлення, як-от у колисковій:

Ой ти, коте, коточок!
Не ходи рано в садочок,
Не полохай дівóчок,
Нехай зів'ють віночок
Із рутоньки, із м'ятоньки,
З хрещатого барвіночку,
З запашного василечку [...].

Дипíнті *(італ. dipinti: розмальовані, розписані)* — написи фарбою при фресках у монументальному мистецтві, призначені інтерпретувати композицію та намальованих персонажів. Зазвичай розташовувалися колонкою обабіч зображення, викликали асоціації із зоровою поезією. Збереглися у київському соборі Св. Софії, в Кирилівській церкві, містилися на стінах нині відреставрованого Михайлівського золотоверхого собору, у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври тощо.

Дипірúхій — подвійний пірихій (◡◡◡◡), що не вважався самостійною стопою в античній версифікації, але міг замінювати чотирискладові стопи, як-от дактиль (– ◡◡), спондей (– –) чи анапест (◡◡–). У силабо-тонічній системі Д. може застосовуватися у значенні двох суміжних ненаголошених стоп у ямбічному чи хореїчному версах.

Дипóдія *(грец. dipodia, від dis: двічі і pus, podos: стопа, власне стопа ноги, якою притупували при скандуванні)* — подвійна стопа з ритмічним наголосом на другому складі у ямбічних чи хореїчних розмірах, яка могла ускладнюватися. Тому при її застосуванні двостопний ямб чи хорей вважали монометром, чотиристопний — диметром, шестистопний — триметром, восьмистопний — тетраметром. За дактилічними Д. збереглася назва циклічних (колоподібних) дактилів. Водночас шестистопний дактиль називався гекзаметром. Д. властива античній метриці. У силабо-тонічній системі, де межі поєднуваних стоп збігаються із словоподілами, таку функцію виконує поєднання ямба та хорея, в якому ритмічний акцент припадає на другу та четверту стопу. Чотирискладову віршову форму з одним наголосом називають ще пеоном, її обстоював російський поет-символіст і теоретик А. Бєлий, спираючись на спостереження віршознавця А. Кубарева. У хореїчних Д. словоподіли виникають після четвертого і восьмого складів віршового рядка (І. Франко: *«І яке ти маєш право, / Черепино надобита, / Про своє спасення дбати, / Коли гине мілліон?»*), в ямбічному — здебільшого після п'ятого:

Вона жива і нежива
лежить у полі нерухомо.
Не ранять сонячні слова
передосінньої утоми (М. Драй-Хмара).

Дúптих *(грец. diptychos: подвійний, складений удвоє)* — двовірш або будь-який інший (малярський, музичний тощо) твір, що має дві частини, об'єднані спільним задумом. У давніх греків Д. позначав вкриту воском дощечку для писання.

Дисгармóнія *(грец. dys: префікс, що означає порушення, поділ, розлад, і harmonia: стрункий порядок, зв'язок)* — див.: **Дисонáнс**.

Дисертáція *(лат. dissertatio: розвідка, роздуми, дослідження, від dissertare: міркувати, обговорювати)* — наукова праця, яку підготовлено для прилюдного захисту на здобуття вченого ступеня кандидата або доктора наук. Д. складається зі вступу, основного викладу, розмежованого на розділи, висновку, списку використаної літератури. На українських землях захисти Д. вперше відбулися у 70-ті XVIII ст., коли польський король Ян II Казимір підписав диплом (1661) про надання Львівській єзуїтській колегії «гідність академії та титул університету». У Росії такий захід було узаконено в 1755 при Московському університеті. У 1991 було створено Вищу атестаційну комісію України (ВАК); Кабінет Міністрів України затвердив нормативний акт від 28 червня 1997 про Порядок присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань. Перед захистом дисертант має розіслати написаний на підставі своєї роботи автореферат у відповідні наукові заклади й установи. Після захисту Д. та автореферати зберігаються у бібліотеках, установах та архівах України.

Дисидéнт *(лат. dissidents, dissidentis: незгодний)* — інакомисляча особа, яка виступає проти панівного режиму, офіційної ідеології та політики. За доби середньовіччя Д. називали єретиків. У 60-ті XX ст. це поняття стосувалося переважно інтелігенції, яка не погоджувалася із порушенням прав людини в СРСР та в країнах так званої Варшавської співдружності. Критикуючи комуністичну систему, її опоненти вдавалися передусім до морального її осуду. Д. виникли у середовищі шістдесятників, заперечували, як і представники Київської школи, колаборантські вчинки своїх ровесників, вдавалися до листів-протестів, особливо після арештів 1965, поширювали видання самвидаву і тамвидаву на зразок позацензурних поезій та щоденника В. Симоненка, публіцистики І. Дзюби, Є. Сверстюка, В. Мороза та ін. Українські Д. були пов'язані з діяльністю «Ініціативної групи захисту прав людини в СРСР» (1970), «Радянського відділення міжнародної амністії» (1974). Їх ядро утворювали письменники, що брали на себе позалітературні обов'язки, намагалися заповнити випорожнені комуністичним режимом ніші національної культури: І. Світличний, В. Стус, Є. Сверстюк, Алла Горська, Ірина Калинець, І. Калинець та ін. Після арештів 1972 більшість їх потрапила до радянських концентраційних таборів. Після підписання Л. Брежнєвим Гельсінських угод про права людини (1975) з 1976 виникли різні Гельсінські групи, а в Україні — Гельсінська спілка, очолена письменником М. Руденком. Проти неї на підставі статті 62 та 138 Кримінального кодексу УРСР розпочалися гоніння, зокрема її учасників проголошували «буржуазними націоналістами». Особливо жорстокою була розправа над В. Стусом, який після першого заслання очолив Гельсінську спілку, був знову заарештований і помер у мордовському концентраційному таборі. Д. виявилися представниками правничого руху, причетні до нього письменники відтворювали у власних творах ситуацію абсурду, в якій вони змушені були існувати, тому в їхньому доробку виразні мотиви екзистенціалізму та гуманізму.

«Дисконтінюїтé» — утворення французьких сюрреалістів (А. Адамов, К. Серне, М. де Буллі, Ж. Неве, Б. Фондан, С. Аранович, Ж. Каррів, Г. Мішонз), представлене лише одним числом однойменного часопису (1928); антитетичне групі А. Бретона, близьке до «Ґран жьо». Його представники сподівалися уникнути бретонівського догматизму, прагнули знайти прихисток у слові, котре зберігалося в «розірваному світі», створеному «із шанців, могил» (Б. Фондан).

Дискре́тність *(лат. discretus: поділений, переривчастий)* — розподільність, перервність певного процесу. Термін, застосований М. Фуко для тлумачення своєрідності історичних процесів при відмові розуміння їх еволюційної динаміки. Видима безперервність розвитку людства приховувала багато розривів, що зумовлювали кризи людського існування, викликали сумнів щодо прогресистських уявлень. Д. поставала як інтертекст, втілення культурного позасвідомого. Вбачаючи в діяльності людей дискурсивну практику, дослідник у кожній історичній добі, яку він аналізував, починаючи з Ренесансу, спостеріг існування своєрідної епістеми. Йдеться про проблемне поле, витворене з різних дискурсів, зафіксоване мовною практикою сучасників у відповідному коді з його приписами та заборонами, неминучими нормативами. Пануванню історичного несвідомого, на переконання М. Фуко, протистоять соціально знедолені, аутсайдери, зокрема письменники, які, будучи вигнанцями тотальної епістеми, здійснюють її реконструкцію, сприяють подоланню Д. буття. Д. властива історії української літератури з її розривами, перманентними відродженнями.

Ди́скурс *(лат. discursus: міркування і франц. discours: промова, виступ)* — будь-яка мова в процесі її застосування. Часто Д. називають логічно організований, аргументований виклад обстоюваних кимось доведень із можливим використанням описових та експресивних компонентів, притаманний розсудковому, опосередкованому знанню, отриманому на підставі зв'язного судження та попереднього досвіду, наприклад індуктивного умовиводу. У такому разі Д. має початок, середину та фінал, ситуативний контекст, інколи неправочинно ототожнюється з текстом, який не може бути інтерактивним. Д. відмінний від безпосереднього, інтуїтивного знання. Іноді вживається на означення бесіди, діалогу, трактату на зразок «Дискурсу про природу і розвиток сатири» Дж. Драйдена. Поняття набуло нового значення у 60-ті XX ст., коли в інтелектуальному світі поширилися набутки структуралізму, етнолінгвістики, психоаналізу, теорія ідеології Л. Альтюссера, віяння прагматики. У мовознавстві цей термін вказував на такі типи оповіді в контекстах лінгвістичної аналітики, що виявляли особливий предмет мовлення через описування взаємин між ним та адресатом, з'ясовували зв'язки між висловленим тут-і-зараз (мовлення, нотування) та висловлюваним (безособова, відносно самостійна фабула чи історія) аспектом, а також мовцем і реципієнтом, який «привласнює» думку того мовця. Д. ідентифікується з одиничним іменником (мова як засіб соціальної, епістемологічної, риторичної, літературної практики) та абстрактним, збірним іменником (здатність мови розбудовувати цю практику), пов'язаними між собою. Вони позначаються на розмаїтті Д., серед яких віднаходиться і поетичний, формують, репрезентують й інтерпретують його світ. Він передбачає наявність не лише письменника, а й кола його потенційних читачів, циркуляцію творчих ідей тощо. Статус Д. поглиблювався завдяки досвіду наратологів, зокрема А. Ж. Греймаса та Ж. Курте («Пояснювальний словник теорії мови», 1983), мовних практик, виведених за межі речення у функціонування телевізійної культури. У літературознавстві Д. як одиниця конкретного висловлення вказує на сукупність висловлень, що стосуються певної проблематики, розглядаються у зв'язках із нею та між собою. Він уявляється як семіотичний процес різних дискурсивних практик зі специфічними способами організації усного та писемного мовлення, сприймається, за спостереженням Ж. К. Коке, як «зчеплення смислових структур, наділених власними правилами комбінації і трансформації». Тому Д. інколи асоціюється як із загальним стилем (бароко чи модернізм), так і з ідіостилем. У наратології, за А. Ж. Греймасом, розмежовують рівні оповідної інстанції, писемно зафіксованої у конкретному тексті (експліцитний автор, експліцитний читач, персонажі-оповідачі), та абстрактно-комунікативні рівні з імпліцитним автором, імпліцитним читачем, безособовим наратором. Сучасний постмодернізм послуговується Д. також у семантичній редакції М. Фуко, що стала основою його «археології знання». Створений з обмеженого набору текстів регламентований Д. поєднує лінгвістичні функції даного поняття з актуальністю залежних від них історичних та епістемологічних, зазвичай диференційованих структур — політичної, філософської, літературної тощо. Кожна з них відображає відповідний Д., що, у свою чергу, спирається на архітекст (конститутивний Д.), яким є, наприклад, Св. Письмо для християн, антична література для новоєвропейського чи творча спадщина Т. Шевченка для українського письменства. Вторинні, похідні Д. не лише ґрунтуються на певній наративній традиції, а й поглиблюють її, часто мають відкривальний пафос, постають як новий за якістю феномен, визначають історичні комунікативні поля, що виходять за часові та просторові межі. Взаємопроникнення наукового, філософського, релігійного, морально-етичного, естетичного, літературного тощо Д. сприяє збагаченню культури, стимулює художню творчість. М. Фуко розглянув можливі типи дискурсивних практик, до яких не застосовуються ні формальні, ні об'єктивні критерії: деривація (внутрішньо дискурсивна залежність), мутація (міждискурсивна залежність), редистрибуція (позадискурсивна трансформація). Особливого значення Д. надавав Ж. Дерріда при обґрунтуванні засад деконструктивізму, орієнтуючись не на репрезентацію автохтонного сенсу та іманентну логіку певного тексту, а на застосування нонсенсу, на деформацію «предмета мовлення». Тому феномен Я втрачає свою визначеність, занурюється в дискурсивні потоки, розчиняється в грі дискурсивних кодів, або, як зазначив Х. Л. Хікс, «Я — це те, що я є, завдяки контексту, де я перебуваю». Постметафізичне мислення акцентує не на змістових, а на власне мовних моментах. З позиції настанови парадигмальної «смерті суб'єкта» Д. проголошується «не життям», «не вашим часом», а «безіменним законом, білою байдужістю», де немає значення, «хто говорить» (М. Фуко). Отже, суб'єкта позбавляють ролі первинного обґрунтування, у ньому вбачають лише змінну функцію Д., що розгортається «в анонімності шепоту», де одне речення тлумачиться іншим, актуалізуються моменти самоінтерпретації тексту. З погляду теорії нелінійних динамік, Д. сприймається як настанова його творчих можливостей, ненастанне розгалуження та колобіг сенсів (сюжет, хора), не підлеглі зовнішнім детермінантам. Особливого значення надається у ньому коментарям, що дають змогу вислов-

вити «щось інше, ніж коментований текст, за умови присутності цього ж таки тексту» (М. Фуко). Застосування спонтанних практик Д. піддає сумніву ідею універсального логосу, притаманну традиційному західноєвропейському світоуявленню з усіма його заборонами, порогами, межами, страхом перед безладдям. Тому, на переконання дослідника, марно шукати єдність твору, його механічну каузальну або ідеальну необхідність (це притаманно літературі класичного типу), коли довкола панує стихія «непередбачуваної випадковості, перервності, залежності, трансформації». Однак тут приховується спостережена Ж. Деррідою небезпека постмодерністського світорозуміння, «неспроможного прочитати за його впорядкованим зісковзуванням такий знак, як досвід», залишеного і надалі в полоні «гегелівської очевидності». Тому доводиться конструювати єретичний Д. (Б. Смарт), співвідносячи його з ідеологією, проблемою семантичного потенціалу дискурсивних середовищ, проблемою Іншого в контексті дискурсивних практик тощо.

Дискурси́вний час *(англ. discourse time)* — час розповідання певної історії.

Дискурси́вні епістемологі́чні трансформа́ції *(франц. discours: промова, виступ, грец. epistēmologia: теорія пізнання, лат. transformatio: зміна, перетворення)* — перетворення основних пізнавальних сутностей (знання, думка, віра, факт) та процедур (верифікація, поцінування тощо), виявлення їх змістової та ціннісної специфіки на різних дискурсивних теренах. Так, науковий дискурс ґрунтується на знанні, релігійний — на вірі, літературний — на образній структурі тощо. Водночас кожна із сутностей та процедур, будучи наявною у певному дискурсивному полі, може мати різне смислове наповнення (знання в науці і мистецтві). Так само виявляє нетотожність і верифікація. Якщо в науковій практиці вона спирається на стандарти емпіричного та логічного доведення, то в релігійній істинність тлумачиться як відповідність вищому, сакральному началу, а в художній — у розумінні засад іншої дійсності, побудованої за критеріями естетики, реалізованої у тексті. У двох останніх випадках раціональна верифікація безпідставна. У кожній дискурсивній площині часто використовуються трансформації за принципом «правильно — неправильно». За критерій обирається настанова щирості суб'єкта, яка іноді втрачає свою актуальність у сфері схильного до порушень еристики політичного дискурсу, коли опоненту свідомо приписують невластиві йому характеристики, використовують прийоми фальсифікації, дезінформації тощо. Такими прийомами інколи користуються провокативне літературознавство та вульгарна соціологічна критика. Спростовуючи усталене уявлення про творчість, єдність твору, теми чи доби, М. Фуко пропонує цілком відмінний категоріальний апарат, вводить поняття випадкової флуктуації як базове для нової дискурсивної аналітики та «поняття події і серії із грою суміжних понять: регулярність, непередбачена випадковість, залежність, трансформація». Їх застосування дає змогу висвітлити спонтанну самоорганізацію дискурсивного середовища.

Дискурси́вність *(франц. discours: промова, виступ)* — фіксація самтожних дискурсивних практик, ніби не обмежених соціокультурними чи літературними нормативами, заборонами, виявлення безмежного творчого потенціалу сенсопородження. Будь-який зовнішній чинник вважається однобічним та неприйнятним. Д. поза культурною традицією обмежень видається хаосом неартикульованості у структурному вигляді, типологічним аналогом її є хюбріс. Нескінченна процесуальність нестабільного, неврегульованого письма розгортається у грі і під час гри, набуває характеру флуктуації, тобто виражається непередбачуваними поворотами у своєму нескінченному плині, самоздійснюється в нелінійних аспектах, небезпечних для традиційного логоцентризму. Можливо, тому європейська класика, визнаючи присутність Д., намагається виробити у своєму контексті порядок дискурсу, що виявляється безнадійним намаганням окреслити лінійними межами її іманентну нелінійність.

Диску́рсія *(франц. discours: промова, виступ)* — складна єдність мовної практики та позамовних чинників, необхідна для розуміння тексту, учасників комунікації, їх настанов, мети тощо. Зазвичай Д. називали впорядковане письмо та усне мовлення. У другій половині XX ст. з'ясувалося, що Д., маючи інтеракційні властивості, поширюється також і на екстралінгвістичні сфери, пов'язана з соціальним контекстом, а не зводиться лише до ізольованих текстових чи діалогічних структур. Вона розкриває свої можливості при застосуванні паралінгвістичних практик (ритмічна, референтна, семантична, поцінувальна тощо), що супроводжують мовлення. Термін був поглиблено витрактуваний з позицій постмодернізму завдяки «археологічним» та «генеалогічним» пошукам М. Фуко, якого цікавили не денотативні значення висловлень, а вичитування в дискурсі всіх значень, що беруться до уваги, хоча залишаються недовимовленими, прихованими за оболонкою вже мовленого. Простір дискурсивних практик дає змогу виявити у мовленні різночасові події, що вислизають за межі культурної ідентифікації, з'ясувати специфічну владу говоріння, міждисциплінарну галузь знання.

Дисона́нс *(франц. dissonance, від лат. dissonare: різко звучати)* — немилозвучне поєднання двох та більше звуків, зумовлене вимогами віршового розміру, збігом приголосних (зіткнення), що викликає враження їх невідповідності. У віршуванні Д. стосується неповної рими, коли при римуванні зберігається суголосся приголосних і водночас розбіжність голосних. Іноді Д. можуть бути римоїди, в яких збігаються лише післянаголошені звуки або які будуються на флективній основі; вони спорадично застосовувались у текстах києворуської доби («Слово о полку Ігоревім»: *«Сідлай, брате, свої брозиї комоні, / а мої вже готові, осідлані* […]*»*) та барокової літератури (*«Отсекни, Костянтине, мрак ідольскія лести. / Хощет бо Бог всім чоловіком ся спасти»*, Герасим Смотрицький). Зразок неточної рими:

І була кинута остання пляма.
І розповзлась блуканно безмежна *тінь.*
Увесь світ видавсь як жорстока яма,
І просунув хтось обережно блискуче кружало
і наказав: *глянь* (М. Семенко).

Дисонансні рими ще називають консонансами. Ними захоплювалися авангардисти, зокрема футуристи. Консонанси були відомі українській версифікації і

раніше (Т. Шевченко, І. Франко та ін.), хоч видавалися дещо екзотичними з огляду на евфонічний принцип української мови. Поширене уявлення про версифікаційну фоніку української поезії намагається спростувати Емма Андієвська, яка свідомо насичує свої твори консонансами (на противагу П. Тичині, В. Еллану чи І. Драчу, які зверталися до таких рим спорадично), власне римоїдами та неточними римами, наприклад у типовому для неї сонетоїді «Мерехтіння як засіб пересування»:

Рослинний зберігаючи статут,
По запаху, по нюху, як по трапу,
На усі боки йдуть молочні тромби.
Дороги різні, та одна мета.

Найменша гілка — університет.
Листок — за кафедру, — нові щомиті труби.
Алмазний корж, що на легкі потреби.
Від смужки дійсності — самий ментол.

Та час від часу отвори пиркаті,
Де барвами — квадратики паркету,
Де — ненароком — лінію дивацтва, —

Серед скорочень нескінченний вицвіт
Світів, що зір, сам — серця сателіт —
В подрібнених площинах відтуля.

Поетка творчо полемізує з каноном, який вимагає обов'язкової точності рим у сонеті. У переносному значенні Д. вказує на відсутність гармонії (дисгармонію), невідповідність слів або поведінки настроям чи переконанням інших людей. Такий стан найприкметніший для романтиків, творчості яких властиві ознаки байронізму.

Диспозити́в *(франц. dispositif, від пізньолат. dispositivus: той, хто розпоряджається)* — виявлення системи визначальних орієнтирів доцільності, зумовленої властивою певному соціуму формою «влада — знання». Термін запроваджений М. Фуко. Основою Д. є стратегічний імператив, який здатен зберігати свою сталість незважаючи на різні ігри, зміну позицій та функцій. Його статус видається амбівалентним, коли силові відношення підтримують різні типи знань, що тісно переплетені із владою як втіленням «пірамідальних» узгоджень. Д. є детермінованим, зокрема, вдається до дедуктивного методу, використовуваного вже за античної доби, перейнятої «волею до правил». Його функціонування викликане не лише стратегічною природою, а й векторною спрямованістю дій. Метод М. Фуко зводиться до руху від публічних практик до прихованих, мовлених і немовлених дискурсів, вбачає в них певний гетерогенний ансамбль різнопланових елементів. Дискурс може бути програмою якоїсь інституції або окремого елемента, що «дає змогу виправдати та прикрити практику, яка сама по собі лишається німою», функціонувати як переосмислення цієї практики, дати відповідь на нагальне питання, сформульоване в межах відповідного історичного періоду. Вживання понять «дискурс» та «Д.» в такому аспекті сприяє об'єднанню в єдине ціле пізнавальних концептів осмислення світу (дискурс — знання), аналізу діяльності та умов (дискурс — владні відношення, дискурс — практика), дескриптивних та компаративних описів тексту (дискурс — правило).

Диспози́ція *(лат. dispositio, від dispono: розміщую)* — у риториці — етап підготовки інверсованого мовлення; розділ про основні аспекти організації та структуру ораторського мистецтва. Перше значення Д. поширене у письменстві, а друге, утворене на основі першого, стосується детально обміркованого плану майбутнього тексту, доцільного використання в ньому елементів, чіткого внутрішнього зв'язку та послідовного й аргументованого викладу аналізованого матеріалу, що властиво академічному літературознавству.

Диспонде́й *(грец. di: двічі і spondeios, від spondē: жертовне узливання)* — подвоєна (восьмискладова) стопа з чотирма довгими складами (– – – –), зрідка застосовувана в античному вірші, передусім у дактилічних розмірах. В українській поезії майже не вживається, за винятком брахіколона.

Диспропо́рція *(грец. dys: префікс, що означає порушення, розлад, поділ, і лат. proportio: співвідношення, розмірність)* — порушення або відсутність пропорційності літературного твору, невідповідність між його складниками. Д. властива роману «Дім на горі» Вал. Шевчука з асиметричною повістю-преамбулою та новелами, написаними раніше від неї.

Ди́спут *(лат. disputo: міркую, сперечаюсь)* — підготовлена і проведена публічна суперечка між заздалегідь визначеними опонентами на обрану тему, що потребує з'ясування та розв'язання. Найчастіше Д. буває усний науковий спір, публічне обговорення певного питання або наукової праці: дисертації, монографії тощо. Д. були відомі здавен, часто влаштовувалися з навчальною метою, зокрема у братських школах, у Києво-Могилянській колегії (академії). Вони можуть бути принциповими для еволюції письменства та культури, як-от диспут «Шляхи розвитку сучасної літератури», організований культкомісією ВУАН та проведений 24 травня 1925 з приводу публікації памфлету «Про "сатану в бочці", або про графоманів, спекулянтів та інших "просвітян"» М. Хвильового (Культура і побут. — 1925. — 30 квітня), яким була започаткована Літературна дискусія 1925—28.

Дистанційо́вана гра *(лат. distantia: відстань, від distare: знаходитися на відстані)* — спосіб сценічної гри, обґрунтований Д. Дідро («Парадокс про актора»), за якого виконавець певної ролі іронічно відмежовується від дійової особи, на противагу натуралістичним настановам вчування актора.

Диста́нція нара́тора *(англ. distance of the narrator, франц. distance entre le narrateur et la narration, від лат. distantia: відстань і англ. narrator: оповідач, розповідач)* — особливе ставлення письменника до зображуваних подій і персонажів, що фіксується в окресленій відмежованості від предмета змалювання, використовується для керування художнім повідомленням у перспективі. Найчастіше автор змальовує своїх героїв, використовуючи форму третьої особи задля створення ілюзії безстороннього спостереження за їх поведінкою (новела, оповідання, повість, роман, епопея). Іноді автор може збігатися з персонажем, ведучи оповідь, виходячи з його позиції, що передбачає форму першої особи, або передоручає йому свої літературні функції (актант). Коли наративна ситуація прихована, виповнена багатьма деталями, Д. н. сприймається як мінімальна, може бути також темпоральною (розповідь про подію, котра щойно сталася), інтелектуальною, як у «химерній прозі», де наратор видається розумнішим за персонажів, емо-

ційною, коли наратор переживає долю героя (повість «Тигролови» І. Багряного), моральною, як у притчах Григорія Сковороди, змінюватися впродовж твору. Прийом Д. н. застосовується майже у всіх стильових тенденціях, однак найпоширеніший у реалістів, коли наратор виконує всевідну роль, немовби володіє абсолютним знанням про дійсність із її колізіями та перспективами, про людський характер тощо. Д. н. іноді виглядає як розмежованість між часом оповіді та часом фабули, між наративною актуальністю і моментом зображуваних подій, що притаманно, зокрема, історичній прозі.

Дистинкти́вна озна́ка — розмежувальна властивість звука людської мови, завдяки якій він відрізняється від інших звуків, зумовлюючи різні граматичні форми та зміни семантики слів: *тин — тінь, лис — ліс* тощо. Д. о., виходячи за межі мовознавства, є одним із джерел римування.

Ди́стих *(грец. distichon: двовірш)* — див.: **Двовірш.**

Дисто́пія — філософсько-художній жанр у літературі XX ст., у творах якого змальовувалося суспільство, що подолало насичений механічними ідеалами схематичний світ утопій та їх патологічних втілень у вигляді комуністичного режиму і перетворилося на позбавлену пам'яті безлику масу людей. Поява Д. зумовлена подіями 60-х XX ст., коли чергове захоплення західної людини ілюзіями НТР та соціалістичними фантомами спричинило сплеск утопічної літератури.

Дисфемі́зм, або **Дифемі́зм** *(ісп. disfemismo: немилозвуччя),* — слово чи мовний зворот, протилежний за значенням евфемізму, надає мовленню вкрай грубого, іноді вульгарного вигляду. Для такого мовлення характерне зловживання зооморфними метафорами, непристойними, лайливими висловами у випадках, коли формулюється емоційно забарвлене негативне, зневажливе, критичне ставлення до певного об'єкта. Д. найчастіше застосовується у гумористичних та сатиричних жанрах, набуває вигляду різкої іронії, дошкульного сарказму, іноді є принципом самореалізації певних стильових тенденцій, передусім авангардистських (футуризм, дадаїзм), спорадично проявляється і в інших стилях, особливо охоплених тенденціями егалітаризації. Втрата чуття міри при вживанні Д. може призвести до профанації культурних цінностей та власне літератури як мистецтва, засвідчувати душевну слабкість персонажа чи автора, замасковану брутальною лайкою. Різниться від астеїзму, груба конотація якого виявляється лише формальною.

Дисциплі́на *(лат. disciplina: навчання, виховання)* — обов'язкові нормативи поведінки в суспільстві, що встановлені системою педагогічних методологій, виробництвом, військом тощо. Поняття стосується також окремих галузей знань, до яких належать літературознавство, теорія літератури та історія літератури, а також фольклористика, журналістика тощо; вживається і при застосуванні певних літературних канонів (єдність часу, місця і дії у класицистів), засобів версифікації (сонет чи рондель) тощо в конкретній художній діяльності. Д. з позиції постмодернізму розглядається як традиційний соціокультурний механізм контролю над спонтанністю дискурсивних практик, полягає в суворому обмеженні їх вираження, виявляє до тексту таке саме ставлення, як і принцип коментаря чи принцип автора, притлумлює будь-які спроби новизни, пропонуючи суб'єктну відкритість ментального простору з низкою обмежень, з вимогами дотримання відповідних нормативів та ідеалів розуміння. М. Фуко назвав Д. «правилом дискурсивної поліції».

Дитогра́фія *(грец. dittographia, від dittos: повторення)* — копіювання літер чи зображень, дослівне переписування тексту.

Дитя́ча літерату́ра — усна і писемна словесність, творена дітьми. До неї належать безпосередньо пов'язані з грою різні жанри фольклору (лічилки, дражнилки, ігрові пісні тощо), які викликали інтерес науковців як XIX, так і XX ст. — В. Милорадовича, П. Іванова, П. Чубинського, І. Гурина, Г. Колісниченка, Г. Дем'яна, В. Федишинця та ін. Д. л. має синкретичний характер, специфічну художню форму з тяжінням до ритмізованого мовлення, словотворчості, розкутого фантазування. Поняття «Д. л.» охоплює також перші спроби пера юних початківців (поезія, проза тощо), опубліковані в періодиці для дітей («Соняшник», «Барвінок», «Однокласник» та ін.) чи в колективних збірниках на зразок «Первоцвіту», спорадично друкованого видавництвом «Веселка» (Київ), виданнях на кштал упорядкованого Надією Кир'ян «Ластовенятка» (1995). Аналогічні твори з'являються також у видавництвах «А-ба-ба-га-ла-ма-га», «Ранок» тощо. Важливу роль у розкритті можливостей дитячої творчості, зокрема літературних здібностей, відіграють літературні студії «Соняшник» (Гнідинська середня школа на Київщині), «Джерельце» (Львівська обласна бібліотека для дітей), літературні гуртки (Смілянська середня школа № 11 на Черкащині, Болехівська середня школа на Івано-Франківщині тощо), кабінет по роботі з молодими авторами при НСПУ. Деякі автори в дитячому віці видали свої перші збірки поезій: Марійка Луговик («Білий бегемотик»), Оксана Самара («Посмішка Сфінкса») та ін. Д. л. відрізняється від літератури для дітей, створюваної дорослими письменниками для молодшого читача.

Дифама́ція *(лат. diffato: позбавляю доброго імені)* — некоректний прийом дезінформації, поширення публікацій, призначених для дискредитації об'єкта зображення, використовуваний із грубим порушенням принципів еристики та етики у літературній критиці, журналістиці, у полеміках.

Дифемі́зм — див.: **Дисфемі́зм.**

Дифіра́мб *(грец. dithyrambos: пісня на честь Діоніса)* — різновид давньогрецької лірики, близький до пеану чи гімну, співвідносний з епінікіями, енкоміями, сколіями, тренами. Спочатку Д. була хорова пісня, виконувана у Коринфі групою перевдягнених сатирами співаків чи солістів під акомпанемент кіфари на честь бога рослинності, покровителя виноградарства та виноробства Діоніса, який вважався втіленням живих сил природи. Якщо ці пісні супроводжувалися танцями, вони називалися гіпорхемами, а процесійні — просодіями. Започаткував жанр Д., очевидно, Аріон наприкінці VII ст. до н. е., надавши співаному тексту досконалої художньої форми, ввівши сталу кількість (п'ятдесят) перевдягнених у цапині шкури хоревтів, розмежувавши обов'язковий хор на дві частини, кожна з яких почергово виконувала пісенні строфи й антистрофи. У їх структуру втручалися декламатор-екзархон (заспівчанин) та сатири, комічний вигляд яких

мав пожвавлювати дію. Традицію Аріона продовжили Лас з Арголи (VI ст. до н. е.), Піндар (VI—V ст. до н. е.), Симонід з Кеосу (557—469 до н. е.), Філоксен (435—379 до н. е.) та ін. Драматизована діалогічна двоскладова форма Д. зберігалася тривалий час, що засвідчила творчість «кеоського солов'я» Бакхіліда (516—450 до н. е.), зокрема його поезії, присвячені легендарному афінському герою і царю Тесею, — «Юнаки, або Тесей» і «Тесей». Така традиція була одним із джерел виникнення трагедії. Пізніше автор та актор, функції яких запровадив Феспід (VI ст. до н. е.), поєднавши Д. із театральною дією, поступово усували домінування хору. Особливе значення у жанрі, що позбувався чіткого ритмічного членування і причетності до Діонісій, надавалося музиці, зміст живився фабулами міфів та історичними подіями, як-от зображений у вірші Тімотея з Мілета (446—357 до н. е.) бій коло Саламіна. Д. у Давній Греції був таким популярним, що іноді йому присвячувалися агони. Так, Симонід здобув у таких змаганнях 56 перемог. У новоєвропейській літературі Д. — вірш, позначений надмірним звеличенням певної особи або події, синонім панегірика. Його використовували Д. Дідро, О. Сумароков, Ф. Шиллер, А. Дельвіг та ін. Часто цей термін вживається в іронічному значенні:

Але я зібрав би всіх титанів
І сказав би, знявши капелюх:
«Я не буду вам співать пеанів
І хвальбою лоскотати слух.

Ви усі розумні та відверті.
Тож скажіть по щирості мені:
Хто й за що вам дарував безсмертя?
Хто й за що подовжив ваші дні?» (В. Симоненко)

Дихоре́й *(грец. di: двічі і choreios, від choros: хор)* — подвійний хорей, власне шестискладна диподія з чотирма складами: −∪−∪. Поширений в античному віршуванні.

Дихотомія *(грец. dichotomia: поділ на дві частини)* — поділ предмета чи явища на дві рівні частини. У логіці — два видові поняття, що суперечать одне одному. Прийом Д. застосовується і в літературознавстві, зокрема коли йдеться про членування художнього твору на зміст і форму, що аргументував Арістотель («Поетика»). Цей термін використовувала теорія літератури до початку XX ст. Формальна школа спростовувала Д., її уточнювали американські дослідники В. Веллек та О. Воррен («Теорія літератури»). Обмеження моделі Д. намагалися подолати прихильники багаторівневого підходу до аналізу літературних феноменів, починаючи від О. Потебні («Естетика і поетика»), який обстоював три аспекти художнього твору: зовнішню форму, внутрішню форму та зміст (слово, образ, ідея). Р. Інгарден («Літературне мистецтво») виокремлював чотири рівні твору: мовленнєве звучання, значення слів, ступінь зображення предметів та ступінь предметних різновидів. Н. Гартман («Естетика») намагався враховувати два погляди аналітичної свідомості, вважаючи, що художні явища за своєю структурою багаторівневі, а за способом буття — дихотомічні.

Дия́мб *(грец. di: двічі і iambos: напасник)* — подвійний ямб, тобто шестискладна диподія з чотирма складами; поширений в античному віршуванні.

Ді *(франц. di: слово, вислів)* — алегоричний віршовий твір, живлений традиціями євангельської екзегетики, на противагу казкам та байкам, що поставали на основі розкутого вимислу. Популярний у французькій середньовічній поезії (друга половина XII ст.). У XIII ст. поняття поширювалося на інші жанри: житія святих, фабльо, рицарський роман тощо.

Діа́да строфічна *(грец. dia: два і strophe: поворот, зміна)* — строфа й антистрофа, застосовувані хоровими партіями у давньогрецьких дифірамбах і драматичних творах.

Діакопа́ *(грец. diakopē: розширення)* — повторення вислову, характерного для певного твору, в одному або кількох творах.

Діалекти́зми *(грец. dialektos: мова, розмова, наріччя)* — позанормативні слова та словосполучення, характерні для мовлення жителів певного краю, не введені до складу активного словника загальнонаціональної (літературної) мови, які є невичерпним джерелом її поповнення та оновлення. Д. мають також соціальні (властиві представникам певної соціальної групи) і професійні (притаманні обмеженому колу фахівців) ознаки, але за культурою виголошування і смислового наповнення відрізняються від жаргонізмів та арго. Діалекти вважаються проміжною ланкою між іншими територіальними мовними різновидами — говірками, які вони вбирають у себе, та наріччям, у яке вливаються. Ці різновиди часто взаємоперетинаються, взаємонакладаються, тому не завжди легко з'ясувати межі їх поширення (ареали), відображені у картографічному означнику (ізоглоси). В Україні окреслено три наріччя з відповідними діалектами: північне (лівобережнополіський, правобережнополіський, волинськополіський), південно-західне (волинський, подільський, буковинський, гуцульський, бойківський, закарпатський, лемківський), південно-східне (середньонаддніпрянський, слобожанський, степовий, кубанський). Д. класифікуються на акцентуаційні, поширені в усному літературному мовленні, в поетичних текстах з фіксованою ритміко-акцентною структурою (не той наголос), різняться також за фонетичними ознаками (В. Стефаник: *«А мені не жєль, не жєль, ні!»*, *«Порєдна, каже, жона була, працовита...»*), морфологічними (Євгенія Ярошинська: *«Не дай ся висміяти!»*, *«А я тобі кажу, Галю, що твоя бесіда на нічо не придасться»*), семантичними (І. Нечуй-Левицький: *«Потім викопали кабицю, чи піч, для казана з смолою, котрою мазали мережі»*), лексичними (І. Котляревський: *«Лучче посивію дівкою, як піду заміж за таких женихів, які на мені сватались»*; Г. Квітка-Основ'яненко: *«Наум став над Настею, вп'ять гірко заплакав...»*), етнографічними (Т. Шевченко: *«Який би ретязь ще сплести»*; М. Коцюбинський: *«Вище, по безводних недеях, нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник»*), фразеологічними (*ні берегом, ні водов*). Д. у художніх творах застосовуються задля підсилення місцевого колориту. Фонетичні, морфологічні, семантичні різновиди частіше вживаються у мовленні персонажів та дійових осіб; лексичні, етнографічні, фразеологічні, композиційні — в авторському мовленні, надаючи йому своєрідного смислового забарвлення (діалектизація). Інколи трапляються твори, повністю написані певним діалектом, як-от вірші американського негрського письменника П. Л. Данбара («Старші та молодші», 1895; «Лірика скромного життя», 1896), його малоформатна проза, позначена від-

гомоном аболіціонізму («Трагедія в Грі-Фокс», «Лінчування Джута Бенсона» тощо).

«Діале́ктика душі́» — умовна назва особливостей соціально-психологічної прози реалістів, у повістях та романах яких найповніше розкривалися формування внутрішнього світу персонажа, еволюція його світосприйняття, способів мислення, мотиви поведінки та вчинків. У таких творах домінує опис самосвідомості героя літературного твору, його індивідуальних характеристик. Типовими прикладами «Д. д.» є образи Нечипора Варениченка із роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, Степана Радченка з роману «Місто» В. Підмогильного та ін.

Діалектоло́гія *(грец. dialektos: розмова, говір, наріччя і logos: слово, вчення)* — розділ мовознавства, що вивчає наріччя, діалекти, говори. Як наукова дисципліна Д. виникла у XIX ст. під впливом порівняльно-історичних досліджень, виявила свою описову (синхронну) та історичну (діахронну) спеціалізацію, аналізувала матеріал, цінний не лише для гуманітарних наук, а й для літератури. Перші кроки для структурування її в Україні зробили М. Максимович, Я. Головацький, А. Кремер, І. Верхратський та ін. Спробу узагальнити спостереження діалектологів здійснив О. Потебня («Про звукові особливості російських наріч», 1865; «Замітки про малоруське наріччя», 1870). Першим картографічним описом українських діалектів вважається праця «Наріччя, піднаріччя і говори Південної Росії у зв'язку з наріччям Галичини» (1877) К. Михальчука, який окреслив поліське, українське та червоноруське наріччя. Проблемами української Д. займалися О. Соболевський, В. Ганцов, І. Зілинський, Є. Тимченко, А. Кримський, В. Ларін та ін. Сучасні дослідники Й. Дзендзелівський, П. Лисенко, М. Онишкевич, О. Горбач, О. Лешка, М. Лесів, П. Гриценко, С. Бевзенко, І. Панькевич, В. Німчук та ін. глибоко та всебічно розкрили досліджувані ними аспекти Д., розробили розгалужену систему методологічних прийомів її вивчення. Велику роботу щодо осмислення цієї проблеми здійснила Діалектологічна комісія ВУАН (1928—30), її наступник — Інститут української мови НАН України, в якому знаходиться діалектна картотека. Його наукові співробітники особливого значення надавали фіксації діалектних ареалів, відображених у тритомному «Атласі української мови» (1984—88), а також у «Загальнослов'янському лінгвістичному атласі» і «Лінгвістичному атласі Європи», що з'явилися впродовж 1988—94.

Діало́г *(англ., франц. dialogue, нім. Dialog, Wechselrede, рос. диалог, грец. dialogos: бесіда, розмова)* — форма усної комунікації, учасники якої обмінюються низкою реплік-висловлень, що здебільшого мають вигляд неповних, еліптичних речень простої будови, супроводжуються експресивною інтонацією та мімікою, забезпечують розуміння обговорюваного. Трактується або як вибір учасниками спілкування ролей Я та Іншого, або як раціоналізований процес, коли подія зустрічі розглядається на підставі отриманого результату, набуває ознак доцільності й діалектичності. Розрізняється логічний та феноменологічний Д. Логічний виражений через мовлення, гарантуючи повноту перевтілення у мовленнєвого суб'єкта, коли індивід втрачає свої властивості, а феноменологічний здійснюється завдяки безпосередньому, хоч не завжди адекватному, обміну (перекладу) між персональними світами, що зберігають іманентну специфіку. Д. здавен відомий у повсякденному спілкуванні, поширювався у вигляді сюжетно-композиційної форми народної драми, складника весільних, календарних обрядів тощо. Важливою проблему Д. вважав М. Бахтін, який визнавав присутність свідомості за умови наявності двох свідомостей, отже, повнота розуміння гарантується передусім знанням мови Іншого. Дослідник вживав це поняття на противагу монологу у значенні композиційно-мовленнєвої форми життєвого висловлення, будь-якого художнього, побутового, педагогічного тощо мовленнєвого спілкування, у розумінні вторинного (філософського, риторичного, художнього) жанру, конститутивної частини поліфонічного роману, життєво-філософської позиції. Науковець наголошував, що духовна сфера сенсу реалізується при втіленні логічно-предметних відношень в іншу сферу буття: «стати словом, тобто висловленням, й отримати автора, тобто творця даного висловлення, чию позицію воно виражає» («Проблеми поетики Достоєвського», 1972). Діалогічні стосунки постають швидше як персонологічні, ніж логічні. Як одна з двох типологічних форм мовлення Д. формує ситуативно-композиційний сценарій, коли адресант й адресат перебувають у безпосередньому комунікативному полі, а перебіг спілкування витворює активний мовленнєвий взаємний обмін репліками, та ролями учасників цього процесу, двома чи кількома (полілог) співрозмовниками. Однак така вимога видається малоістотною. Головне в Д. — дотримання опозиції Я — Ти, Я — Інші, які обмінюються репліками, та віднаходження шляхів взаєморозуміння, здатності продуктивно реагувати на супротивні репліки, вживаючи речення різної модальності, з відносно меншою граматично-синтаксичною складністю, ніж у монолозі, стверджувальні чи заперечувальні речення, з емоційно-експресивною інтонацією, вигуками, можливими супровідними невербальними засобами (жестикуляція, міміка). На підставі такого діалогічного відношення розкриваються концептуальні моделі світобачення мовців. У разі їх суголосся формується спільне комунікативне поле, а при протиставленні виникають бінарні опозиції, закладаються основи конфлікту, спрямованого на драматичне або трагічне розв'язання. Водночас, на погляд М. Бахтіна, Д. має різні ступені вираження починаючи з нижчої межі, нульового ступеня, наприклад зафіксований у комедійних виставах розмовою глухих, для розуміння якої потрібен кут зору третього, який не бере участі у ній. Верхньою межею є ставлення мовця до власного слова, що набуло подвійної інтенції, спрямовуючись водночас на предмет мовлення та «чуже слово» про нього. При такому двоголосому мовленні реалізується композиційно-мовна форма Д., що вже не сприймається як зовнішня, тому стає внутрішньою, чинником поетики, завдяки чому різноголосся перетворюється на спів-радість та співмилування, що, за спостереженням М. Бахтіна, найповніше розкрито у поліфонічному романі Ф. Достоєвського. Такі міркування дослідника скоригували усвідомлення літературного (писемного) Д., який здавен розбудовувався на тій же основі, що й спонтанний Д. на теренах усного мовлення. Особливо це помітно в драматургії, художня достовірність якої забезпечується природною організацією реплік та їх взаємо-

зв'язків, звертанням автора до спрощених, ненормативних мовленнєвих прийомів, що сприяє розкриттю характерів та розвитку дії. Така форма поширюється і на прозові твори, передусім коли висвітлюються розмови персонажів, філософські та публіцистичні жанри, в яких авторські ідеї викладаються як диспут. Часто в художній практиці застосовуються внутрішні Д. та монологи, зокрема апробовані романтиками, особливо поширені в практиці модернізму, пов'язаній із концепцією потоку свідомості. У писемному вигляді Д. графічно перекодовується у ремарки, що виконують у художній літературі функцію естетизації усно-розмовної діяльності адресанта й адресата:

> Під'їздимо — бочка плаває, а приятель усе чогось поринути хоче.
> — Чого ти ніби пірнути хочеш? — питаємо.
> — Р-р-р-ушниця пірнула!
> — Ну, вилазь уже на човна!
> — А р-рушниця?
> — Потім рушниця! (Остап Вишня)

В епічних творах Д. персонажів увиразнені також екстралінгвістичними засобами спілкування (інтонація, жести тощо): *«Василя, питаю, ти вбив? — Ні, не я, — прошепотів Хома й пополотнів. — Не ти? — Не я»* (О. Довженко). Д. лише спорадично вживається у ліриці, здебільшого у поемах чи межових жанрах, якот історичні романи у віршах «Берестечко», «Маруся Чурай» Ліни Костенко. Натомість у драмі завдяки Д. розкриваються характери дійових осіб, розбудовуються композиційні структури, розгортаються сюжетні лінії. Тому Д. як основний спосіб зображення використовувався драматургами античності, середньовіччя, Ренесансу, постренесансу (нового віку) аж до сучасного постмодернізму. Іноді він заповнює весь твір незалежно від його жанрової належності, наприклад «Сільські жартівливі бесіди та смішні забави» (1548) французького письменника Ноеля дю Файля, підписані псевдонімом Леон Ладульф. Досвід драми переймають і прозаїки. Так, Е. Хемінгуей перетворив Д. на конструктивний елемент своєї розповіді. Водночас Д. відомий як самостійний літературно-публіцистичний жанр у формі розмови часто філософського смислового наповнення, апробований у давньоєгипетському «Діалозі розчарованого зі своєю душею», давньоіндійській «Бхагавадгіті», упанішадах. Д. використовували Сократ (діалог сократичний), Платон («Бенкет», «Федон», «Федр» тощо), Ксенофонт, Арістотель, перипатетики, Цицерон, Лукіан («Розмова гетер»). Жанр вплинув на Меніппову сатиру, діатрибу, християнську апологію, полеміки та настанови Юстина, Орігена, Мефодія Олімпійського, Августина Аврелія, Абеляра, Ансельма Кентерберійського та ін. Зверталися до нього представники Ренесансу (Л. Бруні, Л. Валла, П. Аретіно, У. фон Гуттен, Еразм Роттердамський, Дж. Бруно та ін.), реформації, Просвітництва, зокрема Й.-Г. Гердер («Розмова равина з християнином»), Б. Паскаль («Провінційні листи»), Г. Лессінг («Бесіда вільних каменярів»), Ф. Фенелон («Діалоги давніх і нових мертвих»), Д. Дідро («Парадокс про актора», «Небіж Рамо»), В. Соловйов («Три розмови»). Д. як окремий жанр шкільної драми, яким вона започатковувалася, відомий давній українській літературі періоду бароко, поширювався частково в межах полемічної літератури, наприклад «Викриття диявола-миродержця» Івана Вишенського, переважно у збірниках поруч із декламаціями («Вірші з трагодії Хрістос Пасхон Григоріа Богослова» Андрія Скульського, 1630; «Розмишлянє о муці Христа, Спасителя нашого [...]» Іоаникія Волковича, 1631; анонімні «Вірші на воскресеніє Христово, єст віршов 14, і інтермедіюм, і епілог», початок XVIII ст. та ін.), іноді з'являвся окремим текстом, як «Діялог во кратці собранній на персон седм на дві части расположенній [...]», що входив до Дернівського збірника (друга половина XVII ст. чи початок XVIII ст.) і у другій частині містив Д. між Лукою та Клеопою, побудований за фабулою Євангелія від Луки. Д. у вигляді самостійних творів використовували Іван Некрашевич (близький до інтермедії «Ярмарок»), Семен Дівович («Розмова Великоросії з Малоросією»), особливо Григорій Сковорода («Діалог, або Розмова про давній світ», «Діалог Ім'я йому: Потоп Зміїн» тощо, «Байки харківські»). Нині гуманітарне, зокрема й художнє, мислення має діалогічні характеристики, пов'язується з традицією герменевтики, реалізується через внутрішнє мовлення.

Діало́г сократи́чний *(грец. dialogos: бесіда, розмова)* — див.: **Сократи́чний діало́г**.

Діалогі́зм *(нім. Dialogizität, польс. dialogowocz, рос. диалогизм, від грец. dialogos: бесіда, розмова)* — напрям в аналітичній і художній практиці першої половини XX ст., що мав на меті формування нового типу рефлексії на основі діалогу, ставлення до Іншого, як до Ти. Вагомий внесок у цей рух був зроблений гуртком «Патмос» (Берлін, 1919—23), представники якого, виходячи з критики традиційного соліптично-монологічного дискурсу, орієнтувалися на відношення, а не на пізнання, на вчинок, а не на споглядання, тлумачили Я у значенні результату спонтанної спрямованості на Інше. Так, Ф. Розенцвайг обстоював ідею думки-для-цього-іншого, Ф. Ебнер вбачав у Ти відображення Бога, з яким людина веде постійний діалог. Модель Д. залишилася незавершеною, тому що її прихильники переобтяжували свій словник міфічною лексикою, однак вона вплинула на екзистенціалізм, феноменологію, герменевтику. В українській літературі Д. виразно виявився у кларнетизмі П. Тичини: *«Прокинувсь я — і я вже Ти»*.

Діалогі́чність — художня чи аналітична свідомість, відкрита довкіллю, готова взаємодіяти з ним на паритетній основі, реагувати на події, брати участь у циркуляції ідей. Поняття М. Бахтіна («Естетика словесної творчості», 1979). Основою Д. є принцип міжособистісної комунікації «Бути — значить спілкуватися». Між письменниками, письменниками та реципієнтами, літературами різних епох та країн формуються діалогічні відношення, безмежні у просторі і часі. Вони зумовлюють постійне оновлення сенсів, виникнення дискусій, спрямованих на пошук істини, згоди між мовцями, подолання бар'єру Іншого. Тому гуманітарну основу людського існування вважають «мовленнєвим буттям» особистісного характеру на відміну від монологічної практики точних наук.

Діапоре́за *(грец. diaporēsis: утруднення)* — стилістична фігура, яка вживається у випадках неявного сумніву, вагання або при вдаванні непевності з прихованою метою. Поняття Феофана Прокоповича. Д. використана як фінал новели «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського (*«Мила моя донечко, чи ти не*

гніваєшся на мене?») після того, як персонаж, немовби забувши про смерть дитини, прагне запам'ятати колір її обличчя. Див.: **Апорія.**

Діа́ріуш *(польс. diariusz: щоденник, родинна хроніка, від лат. diario: щоденний)* — різновид щоденника, нотатки, зроблені певною особою про факти свого життя у відповідному соціальному і національному контексті, своєрідний психологічний портрет автора, свідчення його ментальності, інтелекту та смаку. Сформовані в Польщі з другої половини XVI ст. Д. призначалися для реєстрації приватних чи сеймових подій, батальних кампаній, подорожей тощо. Особливостями таких записів, поширених в Україні у XVII—XVIII ст., вважається дотримання хронологічної послідовності, певного плину подій (іноді фіксування їх з деякими, часом вимушеними перервами), виявлення особистого ставлення до них, супроводжуваного яскравим експресивним мовленням із застосуванням стилістичних фігур. Найдавнішим текстом цього жанру вважається «Діаріуш, албо Список діев правдивих [...]» берестейського ігумена Атанасія Филиповича. Неабиякою цінністю барокової доби є латиномовний «Diariusz podrozy» (1720—1732) Пилипа Орлика, «Діаріуш, або Журнал» (1722) Миколи Ханенка, частково опублікований у 1727—53, «Щоденні нотатки» Якова Марковича (надруковані 1717—40), записи Петра Апостола, ведені в 1725—27 французькою мовою. Деякі з Д. не виявляють своєї автентичності, як-от записи Самійла Зорки — нібито секретаря Б. Хмельницького, використані Самійлом Величком при укладенні козацького літопису. Елементи Д. використовувалися як художній прийом, зокрема в період сентименталізму та романтизму.

Діа́спора *(грец. diaspora: розсіювання)* — див.: **Еміграці́йна літерату́ра.**

Діа́стола *(грец. diastolē: розширення)* — заміна довгого складу коротким у сильній частині стопи (в тезисі), на противагу систолі. Поширена в античному віршуванні. Не прижилася в силабо-тоніці з її чергуванням наголошених та ненаголошених складів, тому що потребувала вживання ритмічно сильного у стопі, але ненаголошеного складу.

«Діатессаріо́н» («За чотирма́») — перше Євангеліє, власне зміст чотирьох Євангелій, які пізніше стали канонічними; зведене римлянином Татіаном (II ст. н. е.). Він усунув з них суперечності, об'єднав із Євангелієм євреїв. Першими таку версію священних текстів прийняли сирійські християни. Особливо шанували «Д.» в Антіохії.

Діатри́ба *(грец. diatribē: бесіда, навчання)* — жанр античної літератури — невелика за обсягом проповідь на популярну, розраховану на плебс морально-етичну або філософську тему, інколи у вигляді полеміки з уявним опонентом. Практикована філософами-кініками, зокрема Сократом, Антісфеном, Діогеном, довершений Біоном із Борисфена (III ст. до н. е.), який у своїх різко критичних виступах активно послуговувався фольклорними мотивами, жартівливими неологізмами, лайливими формулами, прийомами пародіювання. Д., як і меніппова сатира, порушувала класичні нормативи риторики, привертала увагу простотою та жвавістю викладу думок, яскравою образністю та дотепністю, застосуванням анекдотів, парадоксів, риторичних фігур. Д. вживали також у римській (Горацій, Ювенал, Сенека, Епітект, Максим Тирський тощо) та християнській (Абеляр) літературах, вона стала основою християнської проповіді. Зверталися до цього жанру й українські письменники: Іоаникій Галятовський («Наука, альбо Способ зложеня казаня»), Григорій Сковорода («Суперечка біса з Варсавою», «Вдячний Еродій») та ін. Інколи цей термін вживається на означення творів провокативної критики або протесту з приводу них, поширений під час диспутів, зокрема при порушенні принципів еристики.

Діа́фора *(грец. diaphora: перенесення)* — стилістична фігура, що полягає у повторенні того самого слова задля посилення логічного наголосу або гармонізації художнього мовлення: *«а дніти мов не дніло»* (П. Тичина), *«Самовитіє самота, / сумовитіє найсамотіша...»* (І. Римарук).

Діахроні́я *(грец. dia: префікс, що означає наскрізний рух, посилення, завершеність, і chronos: час)* — вивчення мовних явищ у певній еволюції, зародженні, динаміці, перспективі, на противагу синхронії, запроваджене у мовознавстві швейцарським філологом Ф. де Соссюром. У літературознавстві, яке запозичило методологію Д. у лінгвістів, йдеться про історичне осмислення руху художньої свідомості, літературних стилів, напрямів, жанрів, зв'язку традиції та новаторства, на відміну від типологічних методів, які спираються на принцип синхронії.

«Дів'явада́на» *(санскр.: «Повість про божественні діяння»)* — давньоіндійське зібрання буддійських легенд, одна з авадан, написана у III—IV ст., пізніше поширена в різних (китайській, непальській тощо) версіях, об'єднувала від двадцяти до п'ятдесяти виголошених Буддою оповідань. За жанром «Д.» є обрамленою повістю, у прозову структуру якої вмонтовано безліч віршованих фрагментів. Поряд із побутовими фабулами у ній наявні й історичні.

Діда́хе (Вче́ння двана́дцяти Апо́столів) — створений прибл. у II ст. н. е. збірник правил внутрішнього життя християнських, очевидно, сирійських громад, проголошуване апостолами та мандрівними пророками, що надавали перевагу артикульованому, а не графічно фіксованому слову. Першорядного значення надавалося з'ясуванню істинності та облудності пророка, викриванню лжепророків; у Д. були визначені функції єпископів та дияконів, обґрунтовувалася богоугодна убогість. У Д. окреслювалася необхідність дотримання правил кожним представником громади, наголошувалася потреба працювати, допомагати нужденним, не допитуватися, що кому належить; були відображені обряди кумранітів, їх уявлення про два шляхи — світла і пітьми. Ставлення до Д. церковних ієрархів виявилося суперечливим.

Дієге́за *(грец. diēgēsis: оповідь, виклад)* — докладне висвітлення життєвого шляху певної особи. Запроваджене давньогрецькою риторикою.

Дієге́зис *(франц. diegesis: історія)* — вигаданий художній світ, інша дійсність, у якій застосовано розповідь, історію, переказування, що відрізняється від показу, демонстрування. У Д. вживаються специфічні терміни: екзистенти, що вважаються складниками різних або одного Д.; наратори, що можуть бути екстрадієгетичними (бути не частиною, а зовнішніми прикметами Д.), власне дієгетичними (бути частиною Д.), інтрадієгетичними (належати до екстрадієгетичного наратора), з'являтися у метадієгетичній (на-

приклад, у ролі протагоніста) чи гіподієгетичній (гіпотетична версія) оповіді. У Д. беруться до уваги гомодієгетичний та гетеродієгетичний аспекти.

Дієре́за *(грец. diairesis: збіжність)* — заміна довгого складу у стопі двома короткими: так, стопи хорея чи ямба могли б компенсуватися рівнозначною за частотним обсягом стопою трибрахія, коли довгий склад ніби переходив у два короткі. Термін поширений в античній версифікації. В усному мовленні Д. — втрата звука чи складу, спричинена занепадом редукованих ъ та ь: *борозна* із *бороздьна.* У силабо-тоніці вживається, коли за вимогами метроструктури зникає той чи той звук (замість слова *Україна — Вкраїна* чи *Украйна*), спостерігається здебільшого у хореях та амфібрахіях:

Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату,
Ачей вам там покажуть
Хоч тінь його прокляту (П. Тичина).

У силабічній та силабо-тонічній системах Д. є стилістичним фонетичним прийомом. Д., як і афереза, зумовлена чергуванням звуків української мови, розкладанням дифтонгів на їх складники, що майже не спостерігається в сучасній поезії. Окремі випадки Д. трапляються у творах, написаних на певному діалекті, як, зокрема, в доробку підляського поета Ю. Гаврилюка:

Міесець вбрався в хмарув
міедну зброю
свіетло його догасає
Через небо пронюосся
Віетьор хмари перевертає
розносіт звуон вікув [...].

Поняття «Д.» вживається іноді у значенні словоподілу, наприклад у Я. Щоголева: *«Синє / небо, / синє, / Синє, / та не / те».*

Дійова́ осо́ба — герой драматичного твору, який, на відміну від персонажа епічного твору (оповідання, повісті чи роману), позбавлений описових характеристик, авторського ставлення, не замикається, на противагу ліричному суб'єкту поетичного твору, на психічній саморефлексії, а мусить неможби сам розкрити своє єство у різних, часто конфліктних ситуаціях сценічного дійства, монологах та діалогах, здійснити катарсис, спираючись лише на власні можливості. Д. о. у наратології називається «актант».

«Ді́ло» — народовська газета (Львів, 1880—1939), яка виходила з різною періодичністю, часто під іншими назвами: «Громадська думка», «Громадський вісник», «Українська думка», «Український вісник», «Свобода». Обов'язки головного редактора виконували В. Барвінський, Д. Гладилович, Ю. Романчук, І. Белей та ін. У 1880 та 1883—85 у ній працював І. Франко. Окрім регулярних публікацій громадсько-політичного спрямування, у «Д.» друкувалися художні твори І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, Катрі Гриневичевої, Ірини Вільде та ін. українських письменників, переклади з доробку І. Тургенєва, Ч. Діккенса, Дж. Голсуорсі, Г. де Мопассана, С. Цвейга, А. Франса, К. Чапека та ін., літературознавчі студії М. Возняка, М. Рудницького, І. Свєнціцького тощо. При газеті у 1881—1906 видавалася «Бібліотека найзнаменитіших повістей» (74 томи) та у 1936—39 «Бібліотека "Діла"» (48 томів).

Ді́я — процес, який відбувається у часі художнього твору. Складник фольклорного дійства синкретичної спрямованості, часто з магічною семантикою, притаманний хороводам, замовлянням, обрядовій поезії, народному театру, засвідчує функцію персонажів, проаналізовану Я. Проппом на прикладі казки. Поняття «Д.» вказує і на композиційно завершений перебіг подій літературного твору, завдяки яким розкриваються конфлікт, сюжетні колізії, риси характеру певного персонажа, дійової особи чи ліричного героя; особливо важлива Д. у драматургії, де вона уподібнюється до акта. Представники різних стилів по-різному ставляться до Д., її абсолютизували класицисти, спираючись на своє тлумачення арістотелівської вимоги єдності Д. у творі, тобто внутрішньої взаємозумовленості та взаємозв'язку зображуваних подій. Г.-Е. Лессінг («Лаокоон, або Про межі малярства та поезії») вбачав у ній визначальну ознаку літературного, передусім епічного, твору. Вона буває переважно зовнішньою, базованою на перипетіях зображення (проза У. Самчука), або внутрішньою, зосередженою на переживаннях персонажів, як у новелах В. Стефаника.

Ді́яння *(лат. gesta: подвиги)* — середньовічний жанр історичного віршового чи прозового наративу латиною, що позначився на французькому шансон де жест. На відміну від хронік у Д. при змалюванні подвигів відомих історичних осіб та духовних подвижників застосовувалися мотиви міфів, легенд, містифікації, апеляції до моралі, використовувалися риторичні топоси. Одним із відомих творів було «Діяння імператора Карла Великого» (885) Ноткера Затинальника, який ідеалізував свого героя. У такому ж аспекті були написані анонімні «Діяння Беренгарія І» (916 або 924), «Діяння Оттона» (965—968) черниці Хросвіти Гандерсгаймської, «Діяння імператора Фрідріха І» (1157—58) Оттона Фрайзінгенського, «Діяння данців» (XIII ст.) Саксона Граматика, якими зацікавився В. Шекспір при створенні свого «Гамлета». Найвідомішими серед них були «Римські діяння».

«Ді́яння Алекса́ндра» — давньогрецький роман на три книги, написаний, очевидно, істориком IV ст. до н. е. Каллісфеном (часто його називають Псевдокаллісфеном) задля міфізації життя Александра Македонського. Вірогідно, твір складався в інтелектуальних колах прибл. у III ст. до н. е. на підставі певного історичного джерела, переінакшеного на вимогу соціального замовлення династії Птоломеїв, які прагнули обґрунтувати законність своєї влади, апелюючи до авторитету античного полководця. Тому була створена містифікована версія про походження Александра Македонського від останнього єгипетського царя, месника персам за наругу над його вітчизною; до твору додавалися його фіктивні листи. Попри викривлення історичної правди, «Д. А.» мав художню цінність, захоплював динамічними колізіями, специфікою образотворення. Роман став взірцем середньовічної літератури завдяки перським переказам на Сході (V—VI ст. до н. е.), латинським Юлія Валерія (прибл. 330) та Лева Неаполітанського (прибл. 960) на Заході, болгарським (XIII ст.) і сербським (XVI ст.), поширеним у слов'янському письменстві, зокрема й українському.

«Днепр» — літературно-політична газета (Катеринослав, 1882—84), що виходила за редакцією видавця-адвоката О. Бєляєва як продовження газети

«Екатеринославский листок» (1882—84). Поряд з матеріалами політичного характеру тут вміщували етнографічні розвідки, статті про Т. Шевченка. До авторського колективу входили Я. Новицький, І. Манжура, який на сторінках цього видання друкував свої вірші українською мовою.

«Днепро́вская молва́» — громадсько-літературна газета (Катеринослав, 1898—1902, перші три номери мали назву «Приднепровье»; заборонений російською цензурою) за редакцією журналіста М. Бикова. На її сторінках тогочасний читач міг ознайомитися з творами місцевих письменників — Д. Яворницького, І. Манжури, М. Бикова, В. Василенка та ін., зі статтею «Про вивчення особистості Т. Г. Шевченка» О. Кониського, публікаціями про творчість О. Пушкіна, А. Чехова, В. Короленка, М. Горького та ін.

«Дніпро́» — видавництво художньої літератури, що діє у Києві. Засноване як Всеукрвидав (1919), перетворене в 1922 на Державне видавництво України (ДВУ). Реорганізоване в 1930, увійшло під назвою «Література і мистецтво» («ЛіМ») до складу Державного видавничого об'єднання України (ДВОУ), у 1934 функціонувало під назвою «Художня література», з 1935 — як Держвидав України (у 1940 підпорядковувалося Наркомосу УРСР, згодом — Раднаркому УРСР, під час Другої світової війни входило до складу Укрдержвидаву), з 1946 — Держлітвидав України, з 1964 — «Дніпро». За час свого існування видавництво розтиражувало видання «Систематизоване видання української дожовтневої літератури» (понад 100 томів), «Бібліотека української класики "Дніпро"» (понад 40 томів), «Скарбниця братніх літератур» (60 томів), «Перлини світової лірики» та «Вершини світового письменства» (з 1969), «Бібліотека історичної прози» (серія, заснована в 1988). У «Бібліотеці історичної прози» з'явилися твори М. Йокаї («Сини людини з кам'яним серцем» у перекладі з угорської К. Бібікова, О. Барана, 1988), М. Глухенького («Коліївщина», 1989), А. Чайковського («Сагайдачний», 1989), Ю. Опільського («Золотий лев», 1989), Г. Хоткевича («Авірон. Довбуш». Оповідання, 1990), Наталени Королеви («Предок», 1991), І. Нечуя-Левицького («Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський», 1991), А. Кащенка («Зруйноване гніздо», 1991 та ін.) та «Зарубіжна проза XX ст.» (з 1988). «Д.» постійно видавало серію «Романи і повісті», «Літературний портрет», «Бібліотека світової класики» (серія творів зарубіжної літератури, що виходила у видавництві в 1957—74: всього 52 томи. Серед них — твори Джека Лондона, Е. Золя, Г. де Мопассана, А. Їрасека, Ю. Стріндберга, О. Вайлда, Є. Якобсона та ін.), а також «Бібліотека усної народної творчості», багатотомна серія видань українського фольклору, виходить з 1984; до неї належать «Героїко-фантастичні казки», «Українські прислів'я та приказки» (1984), «Соціально-побутові пісні» (1985), «Дитячий фольклор», «Казки про тварин», «Народні оповідання», «Пісні кохання» (1986) та ін. У серії книг «Вершини світового письменства» (надруковані й у видавництві «Дніпро» (Київ) починаючи з 1969, були видані кращі твори української (Т. Шевченко, Леся Українка) та світової класики (Арістофан, Апулей, Дж. Боккаччо, Т. Кампанелла, Т. Мор, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Г.-Е. Лессінг, Й.-В. Гете, Е.-Т.-А. Гофман, В. Гюго, А. Мадзоні, Стендаль, О. де Бальзак, Г. Сенкевич, Еліза Ожешко, Марія Конопницька, Ч. Діккенс, Е. Золя, Ш. де Костер, А. Стріндберг, А. Франс, Р. Ролан, Я. Гашек, К. Чапек, Сельма Лагерлеф, В. Теккерей, Е. Хемінгуей, Г. та Т. Манн, Г. Мелвілл, Б. Ібаньєс, Ж. Амаду, Ф. Моріак, Г. Гессе, С. Айні та ін.). Над перекладами працювали М. Лукаш, Д. Паламарчук, А. Содомора, О. Сенюк, Є. Попович, Д. Паценко, Ю. Лісник, Тамара Воронович, В. Струтинський, Є. Крижевич та ін. Видання забезпечувалися аналітичними передмовами і коментарями (Д. Наливайко, Й. Кобів, Кіра Шахова та ін.) тощо. Тут друкувався альманах «Сузір'я», виходили різні антології, зокрема шеститомна «Антологія української поезії», передплатні видання українських та зарубіжних письменників, «Літопис Руський», «Золотослов» (перша редакція повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя у перекладі на сучасну українську мову; «Знак дракона» П. Ходанича та ін.) На межі XX—XXI ст. «Д.» переживає нелегкі часи, поступово відновлюючи свій потенціал.

«Дніпро́» — календар-альманах (Львів, 1923—27), виходив у видавництві Українського товариства допомоги емігрантам з України за редакцією спочатку Л. Білецького та В. Завадського, згодом — В. Дорошенка. До авторського колективу входили М. Вороний, Катря Гриневичева, Д. Донцов, Д. Дорошенко, І. та Ю. Липи, Є. Маланюк, Ф. Дудко, О. Лотоцький, С. Сірополко, І. Мазепа та ін. Особливо цінними публікаціями у «Д.» є мемуари.

«Дніпро́» — літературно-художній, громадсько-політичний ілюстрований журнал, заснований в 1927 (Харків, з 1935 видавався у Києві) під назвою «Молодняк» як орган ЦК ЛКСМУ; у 1937 перейменований на «Молодий більшовик», а з 1944 — на «Дніпро». З 1992 засновниками його вважаються Український фонд культури, Акціонерне товариство «Рось», трудовий колектив редакції. Функції головного редактора в різні роки виконували П. Усенко, А. Малишко, М. Руденко, О. Підсуха, Д. Ткач, І. Стативка, Ю. Мушкетик, В. Бровченко, В. Коломієць, М. Луків. На сторінках часопису читач міг ознайомитися з творами М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, І. Сенченка, М. Руденка, М. Гірника, В. Кучера, В. Земляка, П. Загребельного, Б. Антоненка-Давидовича, А. Дімарова та ін. Тут вперше друкувалися тексти роману «Жива вода» Ю. Яновського, есе «Чарівник слова» О. Гончара, кіноповісті «Поема про море» О. Довженка, роману «Волинь» Б. Харчука, нарису «Молодість іде вперед» Г. Снєгірьова тощо. Особливе піднесення журнал мав у період шістдесятництва, коли його авторський колектив утворювали В. Симоненко, І. Драч, Ліна Костенко, Б. Олійник, Р. Братунь та ін., критики І. Світличний, І. Дзюба, В. Іванисенко, які у своїх оглядах оновлюваного літературного процесу не лише порушували важливі для художньої творчості проблеми, які виходили за межі ортодоксального «соцреалізму», а й започатковували неординарні дискусії (полеміка І. Дзюби з М. Стельмахом та І. Бойчуком з приводу прози В. Земляка), захищали від офіційної критики талановиту молодь, якій постійно надавалася площа на сторінках «Д.». Нового піднесення журнал зазнав з 90-х XX ст., постійно друкуючи твори репресованих та еміграційних письменників, які були вилучені радянською критикою з літературного обігу (Г. Косинка, В. Підмогильний, У. Самчук, І. Багряний, Л. Мосендз, В. Стус та ін.), знайомлячи своїх читачів із доробком сучасного письменства. Поряд із дослі-

дженнями Д. Яворницького про І. Сірка, статтями С. Петлюри чи «Історією русів» тут з'явився упорядкований М. Кутинським «Некрополь України», важливий не тільки для істориків, а й для літературознавців та письменників.

«Дніпро́ві хви́лі» — ілюстрований журнал (Катеринослав, 1910—13), що виходив за ініціативою М. Богуславського й редакцією Д. Дорошенка (пізніше — В. Біднова і Ю. Павловського) та К. Котова. На його сторінках не лише висвітлювалися питання української етнографії та історії, а й з'являлися вірші Д. Яворницького, Т. Романченка, М. Кузьменка, В. Таргановського, п'єса «Хавромантій» Т. Сулими (Бишихиної), оповідання Варвари Чередниченко, казка «Трьомсин-богатир» І. Манжури, літературні портрети І. Франка, Лесі Українки, І. Манжури, статті Д. Яворницького, В. Біднова та ін.

«Дніпро́вські хви́лі» — заснований у Кременчуку (1995) літературно-художній та публіцистичний часопис, на сторінках якого з'являються різножанрові твори переважно місцевих письменників (С. Гедмінас, В. Заліський, І. Герасименко, Б. Кулик, Наталя Лапіна та ін.), а також статті історичного спрямування (В. Маслюк, О. Остапенко, В. Крот), передруки концептуальних праць на зразок «Україна, час націоналізму» О. Братка-Кутинського.

«Дністе́р» — українське кооперативне видавництво (Кам'янець-Подільський, 1911—20) під керівництвом В. Сочинського. Крім кооперативних брошур різного змісту, тут тиражувалася також художня література, зокрема повість «Маруся» Марка Вовчка, оповідання В. Стефаника («Камінний хрест» та ін.), оповідання «Золотий жук» Е.-А. По, окремі твори С. Руданського.

«Дністря́нка» — літературно-художній альманах (Львів, 1876) з календарем на 1877, виданий накладом «Академического кружка» за ініціативою І. Франка, І. Белея, А. Дольницького, В. Левицького (Василя Лукича). Видання вважається однією з перших спроб протистояння москвофільству та культивованому ним «язичію». На його сторінках Джеджалик (псевдонім І. Франка) опублікував вірш «Хрест Чигиринський», оповідання «Два приятелі» та «Лесишина челядь» поряд з віршем «Щаслива» М. П. (криптонім М. Павлика), поемою «Омелія» Є. Згарського, оповіданням «Бідний Роман» Івана Нетого (псевдонім О. Авдиковського), передруком повісті «Інститутка» Марка Вовчка, перекладами творів Е. Золя («Повінь»), Ф. Брет-Гарта («Нездара»), поезій Ф. Шиллера та ін.

«До Тара́сових growкови́н» — упорядкований Варварою Чередниченко поетичний збірник (Полтава, 1919), що вийшов у просвітянській серії «Красне письменство». У ньому були вміщені віршові твори О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Максимовича, О. Кониського, Б. Грінченка, Лесі Українки, А. Кримського, В. Самійленка, Д. Яворницького, Людмили Старицької-Черняхівської, М. Вороного, О. Коваленка, С. Павленка (псевдонім С. Шелухина) та ін.

«До те́бе, сві́те...»: Украї́нська літерату́ра Бересте́йщини — антологія української прози, поезії, публіцистики (2004) в упорядкуванні та за редакцією А. Цвида, що складається з трьох частин. Перша охоплює давні грамоти Полісся, анонімні тексти та фрагменти полемічної літератури (Іпатій Потій, Леонтій Карпович, Афанасій Филипович), друга містить різножанрові твори письменників-поліщуків XIX ст. (Ф. Савич, М. Ярчук) та ін., життя яких пов'язане з Поліссям: О. Стороженка, В. Дуніна-Марцінкевича, Охріма Варнака (псевдонім О. Василенка). Наймісткіша третя частина знайомить читача з доробком письменників різних поколінь XX ст., народжених на Берестейщині та Кобринщині (В. Китаєвський, І. Хміль, Д. Фальківський, Б. Ольхівський, О. Гаврилюк, Ф. Одрач, В. Мурашкевич, О. Лапський, В. Панковець, А. Цвид, Галина Супрунюк, Світлана Китаєвська, Олена Ігнатюк та ін.) або пов'язаних із нею (Ф. Дудко, І. Чумаченко, Лідія Ніколайчук, Оксана Копак та ін.). Деякі твори надруковані мовою поліської говірки певного населеного пункту, як-от поетична добірка Ф. Клімчука чи П. Корогоди. Видання засвідчує єдність українців, штучно розмежованих кордонами.

«Доба́ ге́ніїв» — див.: **«Бу́ря і на́тиск».**

Добі́рка — артикульована, записана або надрукована сукупність близьких за змістом, жанром, стилем матеріалів (поезій, новел, оповідань, байок, афоризмів тощо), подана під однією, зазвичай клішованою, назвою чи рубрикою.

«До́бра пора́да» — народницька політико-економічна та літературна газета (Катеринослав, лютий — березнь 1906) за редакцією М. Бикова та К. Дьяконова. Крім матеріалів злободенного характеру, на її сторінках обстоювали ідею рівноправності мов, друкували статті про Т. Шевченка тощо.

Добри́лове єва́нгеліє — рукописна пам'ятка києворуської доби, переписана дияконом Добрилом із церковнослов'янського оригіналу. Твір засвідчував деякі зміни в тогочасній мові, зокрема появу «нового ять» на місці *е* перед занепалим *ъ*. Деякі уривки тексту друкувалися в журналі «Киевские университетские известия» (1885), оригінал Д. є. зберігається в Москві.

До́вгий склад — склад на дві мори, поширений в античній версифікації, наділений подвійною протяжністю, на відміну від одноморного складу. Зумовлений такими фонетичними вимогами, як іманентна властивість давньогрецької мови та особливість тогочасного мовлення, коли за коротким голосним вживалося два чи три приголосних, які, потребуючи для своєї артикуляції більше часу, ніж голосні, зумовлювали специфічну протяжність складу. Д. с. засвідчений Гомером на початку «Одіссеї»:

> А-андра мі / є-єннепе, / му-уза по /лі-ітропон, /
> о-ос мала / по-олла [...].

Такий тип віршування можна лише умовно перекласти українською мовою, яка базується на іншому принципі (чергування наголошених та ненаголошених складів). Тому Б. Тен при перекладі «Одіссеї» мусив враховувати своєрідність двох несхожих мов та їхньої метрики:

> Музо, повідай мені про бувалого мужа, що
> довго [...].

Д. с. іноді асоціюється з тричастотним паузником, застосовуваним як у фольклорі, так і в писемній словесності. Інтерес до нього виник ще в давній українській літературі, зокрема в «Адельфотесі» (1591) Арсенія Еласонського: у розділі «Про просодію» зазначалося, що в давньогрецькій граматиці існують довгі, короткі та «загальні» склади, подавалися рекомендації для перекладу ямбічних віршів на церковнослов'янську мову.

Дові́дник — видання інформаційного змісту з певної галузі знань, статті в якому розташовуються за хронологічним, галузевим чи абетковим порядком, відрізняються від енциклопедії прикладним призначенням. Д. були поширені і в літературознавстві: «Довідник з Гете» (Штутгарт, 1955—61), «Читацький довідник із Шекспіра» (Нью-Йорк, 1966) О. Кембела та Є.-Г. Куїна тощо. Українській літературі відомі такі Д., як «Письменники радянської України: 1917—1987» (К., 1988) в упорядкуванні В. Коваля та Віри Павловської, «Письменники України» (Дніпропетровськ, 1996) в упорядкуванні Д. Давидюка, Л. Кореневича, В. Павловської, «Письменники України» (К., 2006) в упорядкуванні Віри Павловської, Любові Бубнової, Людмили Сіренко та ін.

Доггере́ль *(англ. doggerel: марний, підлий)* — неврегульований вірш у давньоанглійській поезії, застосовуваний у жартівливих та сатиричних творах. Пізніше асоціювався з дилетантськими, імітаційними віршами, найчастіше властивими графоману.

Догма́тик *(грец. dogmatikos)* — у східному, православному християнстві — різновид гімну на честь Матері Божої, запроваджений отцем церкви Іваном Дамаскиним (VIII ст.).

До́говір техні́чний — угода між редакцією, видавцем (замовником) та друкарнею (виконавцем) про участь і обов'язки кожної із сторін у забезпеченні технічного випуску книги, газети, журналу тощо. У Д. т. окреслюються технічні вимоги до оригіналів, ілюстрацій, що надходять від редакції чи замовника, вказуються якість, обсяг і термін випуску продукції друкарнею.

Дода́ток — спеціальні випуски або збірники, які регулярно видає періодичне видання; мають самостійну нумерацію, часто окрему назву. Так, при газеті «Вісти» ВУЦВК виходили Д. «Література, культура, мистецтво», «Культура і побут», «Література і мистецтво», де друкувалися переважно літературні твори, літературно-критичні статті та огляди. Д. називають і повне або вибране зібрання творів письменника, яке вийшло доповненим за період його видання. Д. називають також компонент структури друкованого видання як складник його науково-довідкового апарату, що використовується в кінці книги, статті перед коментарями, може містити архівні джерела, рукописні матеріали, важливі документи, варіанти тексту тощо.

Додра́нс *(лат. dodrans: три чверті)* — елемент античного віршування, який складається з хоріямба та двох неусталених голосних, що могли вживатися перед ним або після нього.

До́йна *(рум. doină)* — румунські та молдавські ліричні пісні, назва яких має давнє індоєвропейське походження. За гіпотезою Б. Петричейку-Хаждеу («Історія румунської мови», 1883), термін може походити від ірського dan (пісня, поема), іранського dana (пісня жіночого хору), авестійського daena (пісня), що підтверджують інші дослідники — А. Росетті, С. Семчинський. Очевидно, термін близький до українського слова «дана» («шиді риді дана»), поширеного у піснях Буковини та Закарпаття. Д. складалася у Молдавському та Волоському князівствах. Виокремлюють інструментальні (виконуються на флоярі, скрипці, чимпої, наї або на листку дерева, рибній лусці тощо) й вокальні Д., що можуть співатися без музичного супроводу: основна функція у них покладена на омофонну, протяжну елегійну мелодію. Д. відрізняється від власне ліричної пісні, видається епічним шкіцом, виявляє імпровізаційність, асиметричний ритм, ненормовану архітектоніку. Чимало Д. мають історичні мотиви, почасти з трагічним акцентом. відображають драматичні колізії повстань, антитурецького руху. Особливо популярним був гайдуцький цикл. Перші писемні свідчення про Д. зафіксовані Д. Кантеміром («Описання Молдови», 1716). Традиції Д. переосмислювали письменники (В. Александрі, М. Емінеску, Дж. Кошбук, Й. Друце), композитори (Ч. Порумбеску, Г. Музическу, С. Дрегой, Ш. Няга) та ін. Фольклорні і літературні варіанти цього жанру завжди входили до репертуару капели «Дойна» (Молдавія) та Державного народного оркестру ім. Б. Леутару (Румунія).

До́кса *(грец. doxa: думка, погляд)* — теоретична рефлексія про естетичну правдоподібність як про зовні позбавлений глузду опис, абияк наповнений випадковими деталями побуту, трактування правдоподібності в якому збігається з усталеною громадською думкою. Термін «Д.» запровадив Р. Барт, спираючись на теорію мімезису Арістотеля, вважаючи, що при спілкуванні з аудиторією важливе не так строге доведення або знання, як переконання, коли достеменна істина підмінюється конвенційною домовленістю, життєподібністю, поширюваною і на літературні твори. Французький критик заперечував авторитет ілюзорної правдоподібності, наголошував, що Д. перебирає на себе негативні «цінності», притаманні міфу, тому істина незрідка набуває спотвореного вигляду як у житті, так і в літературі.

Доксогра́фія *(грец. doxa: думка, погляд і graphō: пишу)* — різновид давньогрецької філософської писемності, репрезентація поглядів різних мислителів у вигляді витягів з їхніх праць, ремінісценцій та алюзій, зустрічей та спогадів, як-от у «Житті та поглядах різних філософів» Діогена Лаертського (III—II до н. е.).

Доксоло́гія *(грец. doxa: думка, погляд і logos: слово, вчення)* — прославлення Бога у Святій Трійці у християнських літургійних молитвах. Виокремлюють велику Д., що складається з обрядів Різдва Христового, починаючись словами «Gloria in excelsis Deo...», та малу зі словами «Слава Отцю, Сину і Святому Духу».

Докуме́нт *(лат. documentum: взірець, посвідчення, доказ)* — історично достовірні письмові джерела, до яких належать пам'ятки писемності, літературні твори, рукописи, маніфести чи декларації певних літературних шкіл, угруповань тощо.

Документаліза́ція архі́вного збере́ження *(лат. documentum: взірець, посвідчення, доказ і лат. archivum, від грец. archeion: адміністративна установа, відомство)* — забезпечення обліку, збереження архівних матеріалів, що полегшує орієнтацію у фондах. Залежно від загальної кількості одиниць збереження може реалізуватися через різні форми фіксації. Однією з них вважається інвентарна книга, або книга надходжень, призначена для реєстрації, закріплення певного інвентарного номера (шифру) за кожним надходженням у фонди, датування реєстрації, вказування джерела, з якого було отримано матеріал (видання, рукопис, машинопис, дискета, мікрофільмування тощо), та його обсягу, якості і характе-

ристики. Розрізняють книги основного та науково-допоміжного фондів. До елементів документалізації належать також формуляр (реєстр) змісту кожної такої одиниці, книга видачі та використання архівних матеріалів, що фіксує рух матеріалів, дати їх видачі й повернення, зняття копій, мету виконання такої роботи; путівник фондами виконує роль довідника, зберігає основні дані про наявні в архіві матеріали, місце їх перебування (здебільшого цю функцію виконує картотека). Аналогічна документалізація проводиться у бібліотеках різних типів, в рукописних відділах.

Документа́льна літерату́ра *(лат. documentum: взірець, посвідчення, доказ і litteratura: буквене письмо; освіта, наука)* — художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел. Вони різняться від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріушів, щоденників, мемуарів способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу. При цьому визначальний принцип достовірності нарації пов'язаний з емоційним вчуванням у текст. Д. л. розкрила свої можливості у таких творах, як «Життя Гайдна, Моцарта і Метастазіо» (1817), «Життя Россіні» (1824) Стендаля, «Асторія» (1836) В. Ірвінга, «Історія французької революції» (1837), «Історія Фрідріха II Пруського» (1858—65) Т. Карлейля, в низці белетризованих біографій Р. Роллана, С. Цвейга, А. Моруа, В. Петрова («Аліна і Костомаров», «Романи Куліша»), у книгах «Чорнобиль» Ю. Щербака, «Набої для розстрілу» Г. Снєгірьова та ін.

Документа́льно-хроніка́льний фейлето́н *(лат. documentum: взірець, посвідчення, доказ, грец. chronika: літопис, франц. feuilleton, від feuille: лист, аркуш)* — різновид телефейлетону, який, на відміну від ігрового фейлетону, означений чіткою адресністю, базується на реальних фактах і конкретних особах, схильний до типізування одиничних життєвих фактів, надаючи їм глибокого узагальнення.

До́льник *(рос. доля: частка)* — акцентний вірш, або ударник, в якому за основу береться не стопа, а доля (частка) віршового рядка. Термін, запропонований В. Брюсовим («Наука про вірш»). Йдеться про вірш, заснований на неспівмірності ритмічних груп, поширений на межі тонічної та силабо-тонічної версифікації, у якому одиницею виміру є група складів з одним наголошеним складом (іктом) та мінливими слабкими місцями (міжіктовими інтервалами). Д. виявляє свою смислову сутність у міжіктовому інтервалі, де спостерігається фіксований паузою пропуск (стягнення, лейма) ритмічного ненаголошеного складу. Обсяг таких інтервалів зазвичай змінний, коливається в межах одного-двох складів, а різні сполучення одно-, двоскладових інтервалів витворюють ритмічні варіації Д., відмінність обсягів яких компенсується розтягненням складів, появою пауз між словами. Д. буває анапесто-ямбічний, дактило-хореїчний, амфібрахійно-ямбічний, амфібрахійно-дактилічний. Поширений у російській поезії (іноді трапляється в білоруській та українській, а за спостереженням М. Гаспарова, Д. притаманний англійському та німецькому віршуванню), вживається у двох формах: у врегульованій із монометричним тлом, відносною витриманістю анакруз та клаузул, елементів ізосинтаксису тощо та вільній з переорієнтацією на тонічний вірш. Розмір має часто триіктову структуру (П. Филипович: *«І на всій безмежній країні / Ні один ще Лазар не встав»*). Вживається також чотириіктова структура, як-от у фрагменті з поеми «Мандрівки серця» Ліни Костенко, в якому зімітовано народний говірний вірш:

Кожна птиця має свій голос,
кожне поле має свій колос,
кожна справа — свої почини,
кожна казка — свої причини.
Хочете — вірте,
хочете — ні.
Не повірить людина —
розкажу сосні.
Не повірить сосна —
розкажу вербі.
Не повірить верба —
розкажу собі.

Специфіка Д. зумовлює кілька тлумачень терміна. На думку І. Качуровського («Метрика», 1994), поняття стосується «“тримірника” (дактиль, анапест, амфібрахій), якому в другій, частіше в третій стопі бракує ненаголошеного складу». Очевидно, тому О. Квятковський («Поетичний словник», 1966) надає перевагу поняттю «паузник»: «...вірш трискладового розміру, окремі стопи якого є нерівноскладовими, паузними модифікаціями». С. Бобров аналізує «тричастотний паузник», тобто трискладовий верс із пропущеними складами, зокрема наголошеними, місце яких заповнюється паузою. М. Гаспаров зазначає, що Д. може наближатися до тактовика, коли збережено метр, та акцентного вірша, коли метр зникає. Віршознавці називають Д. і перехідну форму від силабо-тоніки до акцентного вірша, базовану лише на лічбі наголосів: ритмотвірна функція ненаголошених знижується, її виконують інтервали, що притаманно тактам, рівним за часом артикуляції (тактовик), призначеним для декламації, коли двоскладові форми сприймаються як трискладові (рідше — як чотирискладові). Тому Д. часто, на переконання В. Жирмунського, яке поділяють більшість віршознавців, уподібнюється до акцентного вірша. Наталя Костенко відзначила дві тенденції розвитку Д. в українському вірші: схильність до зближення із силабо-тонікою та до тонічної безсистемності. У неврегульованих Д. спостерігається збільшення складового обсягу інтервалу (гіперметрія — Ліна Костенко: *«Два чорні лебеді календарного білого моря / випливають із ночі і знову кудись у ніч»*), натомість у врегульованих (симетричних), які ще називають логаедами, стягнення здійснюється в одному і тому ж місці віршових рядків (В. Стус: *«Тільки тобою білий святиться світ, / Тільки тобою повняться брості віт»*). Д. використовували Т. Шевченко, М. Семенко, Є. Плужник, Л. Первомайський, Т. Осьмачка, Д. Павличко та ін.; його оновлення здійснив І. Драч, надавши йому ознак говірного вірша, як-от у поезії «Сизий мій друже з гніздов'я Кузбаса».

До́мисел — різновид фантазії, логічно вмотивований здогад, процес остаточного освоєння осмислюваного матеріалу, не підкріпленого прикладами. Іноді вживається як синонім до слів «вимисел», «вигадка», «уява», інколи застосовується як заміна ви-

мислу (А. Бандура); ці терміни можуть семантично розмежовуватися. Так, О. Білецький вбачав у них два типи художньої творчості: твори, базовані на Д., максимально наближаються до життєвої правди, а базовані на вимислі — засвідчують переважання розкутої уяви.

Домінáнта *(лат. dominans, dominantes: панівний)* — стрижневий критерій певного художнього твору, стильової специфіки автора або стильової тенденції, школи чи напряму, що визначають їхні концептуальні засади. Як провідний елемент у художньому творі Д. підпорядковує собі інші його складники. Вона може бути композиційною, пов'язуючи структурні елементи будови твору залежно від його жанрової основи. Так, у ліричному вірші головним вважається вираження переживань, у прозі — фабула. Відома також стилістична Д., втілена в будь-якому елементі твору, що набуває визначального характеру: монологічне мовлення у ліриці, спосіб функціонування слова через тропи, застосування риторичних фігур, використання версифікаційних можливостей у твердих строфічних формах або у верлібрах тощо. Вживається у системі провідних стилів, характеризує специфіку ідіостилю, частотність прояву художніх засобів, функціональне забезпечення певних метрично-ритмічних конструкцій, інтертекстів, прийоми зображення тощо у конкретних літературних творах. Стилетвірна функція Д. у поезії М. Драй-Хмари розглядається у дисертації «Поезія М. Драй-Хмари у колі київської "неокласики" 20-х років XX століття» (2004) Інни Родіонової.

«Домострóй» — пам'ятка московської писемності, яку опрацював і упорядкував у Москві наставник Івана Грозного благовіщенський ієрей Сильвестр на підставі текстів, поширених у XVI ст. серед боярства та купецтва. Він назвав її «Книга, глаголемая Домострой [...]» та завершив моралізаторським посланням синові Анфіму. У всіх редакціях «Д.» мав три частини. У першій формулювалися обов'язкові нормативи «како веровати» і «како царя чтити», у другій наводилися суворі патримоніальні інструкції «како жити с женами, и с детьми и с домочадцы», третя присвячувалася практичним порадам з ведення домашнього господарства. «Д.», хоч і пожвавлювався інколи живонародними мовними зворотами, ремінісценціями зі Св. Письма, «Ізмарагда» чи «Золотоуста», відображав догматизовану, ієрархізовану модель московського світобачення.

«Донбáс» — видавництво Держкомвидаву УРСР, засноване у Бахмуті (1922), з 1922 мало назву «Рабочий Донбасса», у 1925 перетворене на філіал видавництва «Український робітник», з 1932 відоме як «Соціалістичний Донбас», а з 1964 — як «Донбас». Воно друкувало літературу широкого профілю, що відповідала соціальному замовленню радянської влади, а також художні твори переважно російськомовних письменників, окремих українських (В. Сосюра, П. Байдебура, І. Ле та ін.), тиражувало політично заангажовані, позбавлені художньої цінності серії «Молода гвардія» (з 1984) та «Подвиг» (з 1985).

«Донбáс» — двомовний російсько-український літературно-художній та громадсько-політичний журнал (Донецьк, з 1968). Заснований в 1923 у Бахмуті під назвою «Забой» як літературний додаток до газети «Всероссийская кочегарка», з 1932 виходив під назвою «Литературный Донбасс», у 1946—68 мав статус альманаху під такою самою назвою. У різні роки авторський колектив утворювали М. Слонімський (перший редактор), О. Селівановський, П. Безпощадний, К. Герасименко, М. Рудь, А. Клочча, М. Тардов, Ю. Чорний-Діденко, І. Ле, М. Рибалко, В. Титов, В. Труханов та ін.

Донéцьке обласнé грéцьке видавни́цтво — видавництво, організоване греками Приазов'я (Маріуполь, 1935—37). Крім політичної та дидактичної літератури, тут друкувалися твори грекомовних письменників — Г. Костоправа, В. Галли, К. Пастура, А. Дімітріу та ін., літературно-художній альманах «Неофіта» («Молодість»), журнал для дітей «Піонерос», переклади з доробку Дж. Свіфта, О. Пушкіна, А. Чехова, Дж.-Р. Кіплінга, П. Панча, С. Маршака тощо. Після сталінських репресій не відновилося.

Донжуанíзм — тенденції у письменстві, названі за іменем вічного образу Дон Жуана, за якими виповнений сексуальною енергією персонаж здійснював свою мету оволодіння жінкою. Вперше цю тему запровадив до літератури Тірсо де Моліна драмою «Севільський пройдисвіт, або Кам'яний гість» (прибл. 1630), прототипом якої був севільський ідальго Хуан де Теноріо, відомий своїм зальотництвом та вбивством командора дона Гонзаго. Невдовзі його п'єса стала інтертекстуальною основою різних художніх інтерпретацій, алюзій та ремінісценцій, починаючи з commedia dell'arte. Проте кожен автор трактував сюжет по-своєму, зокрема французький комедіограф Мольєр («Дон Жуан, або Кам'яний гість», 1665) висвітлював пошуки ідеалу вічної жіночності та молодості попри розбещену поведінку невтоленного коханця, завойовника жіночих сердець та тіл. Однак особливу популярність Д. здобув завдяки опері «Дон Жуан, або Покарана розпуста» (1787) В.-А. Моцарта. За доби романтизму Дон Жуана сприймали як демонічну постать, перейняту жагучим сердечним переживанням: новела «Дон Жуан» (1813) Е.-Т.-А. Гофмана, поема «Дон Жуан» (1818—23) Дж. Г. Байрона, драма «Дон Жуан і Фауст» (1829) Д. Граббе, драматична поема «Кам'яний гість» (1830) О. Пушкіна, поема «Намуна» (1832) А. де Мюссе, новела «Душі чистилища» (1834) П. Меріме тощо. Мотив Д. проймав творчість О. Вайлда («Портрет Доріана Грея», 1891), інколи набував парадоксального вигляду, коли роль палкого серцеїда перебирала на себе жінка, яка переслідувала Дон Жуана (комедія Б. Шоу «Людина і надлюдина», 1901—03). Оригінальне бачення проблеми Д. продемонструвала Леся Українка у драматичній поемі «Кам'яний господар» (1912), полемізуючи з чоловіками-письменниками. Вона надавала перевагу перемозі «камінного, консервативного принципу, втіленого в командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки Анни, а через неї і над Дон Жуаном», анархістом за природою, схиляючись до образу Долорес, над якою ніщо «камінне» не має влади і яка в тексті виконує роль наратора.

Донкіхотіáда *(польс. donkichoteria)* — фабульний тип роману, аналогічний робінзонаді, донжуаніаді тощо, створений за взірцем «Дон Кіхота» М. де Сервантеса, розгорнутий у сюжетному просторі несумісності високих ідеалів та буденщини, що зумовлює неадекватність вчинків, драматизоване донкіхотство, висвітлене як з погляду персонажа, так і з зовнішньої позиції. Д. близька до пригодницького та крутійського романів. До неї належать твори, які з різних позицій розкривають проблему, порушену іспан-

ським прозаїком: «Пунктуальний рицар» А. Барбадільо, «Історія Джозефа Ендруса та Абрахамса Адамса» Г. Філдінга, «Дон Кіхот жіночої статі» Ш. Леннокс, «Тартарен тарасконський» А. Доде, «Подорож Веніаміна Третього» М. Мойхер-Сфоріма, «Монсеньйор Кіхот» Г. Гріна, «Байгород» Ю. Яновського.

Донкіхо́тство — неадекватність людської поведінки у ситуації конфліктної несумісності високого ідеалу та дійсності, що набувала загальнолюдського значення, стаючи вічним мотивом. Тому у художній літературі постійно з'являлися персонажі зі свідомістю, роздвоєною між банальними реаліями та високою мрією (Уленшпігель, барон Мюнхгаузен, князь Мишкін, Емма Боварі, Сірано де Бержерак, Ассоль, ліричний герой О. Влизька та ін.), здатні на нестандартний вчинок. Часто їхні дії суперечать загальноприйнятим нормативам, тому зазнають осуду, вважаються ексцентричними, дивацькими, навіженими, навіть божевільними. Поняття, що походить від імені героя роману «Дон Кіхот» М. де Сервантеса.

«Донска́я речь» — книжкове видавництво (Ростов-на-Дону, 1903—06; переслідуване російським урядом, діяло, неодноразово змінюючи свої назви: «Книгоиздательская фирма А. Сурат», «К свету» тощо), засноване М. Парамоновим, мало розгалужену мережу філій не лише в Росії, а й на півдні України. Крім творів російських і зарубіжних письменників, у ньому з'являлася значна частина книжок українських письменників у перекладі на російську мову, зокрема повість «На дні» та кілька оповідань («До світла», «Історія кожуха» та ін.) І. Франка, українською мовою — книги Марії Загірньої, Софії Русової, Лесі Українки, К. Квітки, «Казка про царя Семена» Ф. Волховського та ін. У видавництві була надрукована збірка «Кавказ. Сон. Холодний яр та інші вірші» (1906) Т. Шевченка.

Допо́внення — «простір повторення-заміщення відсутності» (Ж. Дерріда, «Дещо стосовне граматології», 1967); термін деконструктивізму на позначення завжди вторинного начала, вживаного для подолання метафізичних понять «першопричина», «присутність» тощо. Д., розриваючи та гальмуючи присутність, виконує функції differance (розрізнення) та сліду, аби на рівні нерозв'язуваності висвітлити суть відмінності між початком та його «додатками». Лише Д. у значенні структури вважається первинним, водночас відсилає до Іншого, долає недолік природи, яка ніколи не може бути самозавершеною, тому вдається до постійного додавання певних елементів. Д. трактується як означник чогось, що доповнюється певними принципами, або саме виконує роль додатка, котрий «сягає повноти», «посідає чуже місце», виконує компенсаторну функцію, тому видається замінником. Д. не передує началу, а відбувається замість нього, коли одна повнота ніби зовні додається до іншої, коли здійснюється заміщення або заповнюється порожнеча.

«До́ртмундська гру́па 61» — див.: **«Гру́па 61»**.

«Досві́тні огні́» — упорядкований Б. Грінченком і виданий Є. Череповським літературно-художній збірник (К., 1906; з деякими доповненнями тиражований у 1908 та 1914), що відкривався однойменним віршем Лесі Українки. Крім поетичних добірок Є. Гребінки, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, С. Воробкевича, П. Грабовського, І. Франка, М. Старицького, О. Маковея, М. Чернявського, М. Вороного, прозових творів Г. Квітки-Основ'яненка («Підбрехач»), І. Нечуя-Левицького («Благословіть бабі Палажці скоропостижно вмерти»), Ольги Кобилянської («Сліпець»), Дніпрової Чайки («Суперечка», «Шпаки», «Плавні горять»), М. Коцюбинського («Чумацька валка») та ін., читач міг ознайомитися з перекладами класичної спадщини Гомера, В. Шекспіра, П. Ж. Беранже, Г. Гейне та модерністів (Г. Ібсена та ін.), з піснями М. Лисенка.

Досилабі́чні ві́рші *(грец. syllabikos, від syllabe: склад, і лат. versus: повтор, поворот)* — нерівноскладові дисметричні вірші зі змішаним римуванням, поширені в давній українській літературі перед запровадженням практики силабічної версифікації, схожі на деякі форми народного віршування (думи), духовних віршів, акафістів. Поширені переважно на межі XVI—XVII ст., відомі за нерівноскладовими строфами та зміщеними римами (одно-, дво-, трискладовими). Традиції Д. в. дотримувався у своїй збірці «Перло многоцінне» (1646) Кирило Транквіліон Ставровецький. Книжка містила різні за розміром верси (від чотирискладника до двадцятискладника), рими, що охоплювали кілька рядків поспіль, інколи — поезії, які тяжіли до говірного вірша:

О мудросте преславная,
Од віків у чоловіці давняя!
Любителі твої тобою прославлені
І на високих достойностях поставлені.
З тобою і царі царюють
І сильними народами керують,
Землею і краями володіють,
Премудросте, з тобою вони діють!
(переклад із книжної української
Вал. Шевчука)

Доте́пність *(нім. Witz, англ. wit, франц. esprit, італ. ingento, польс. dowcip, рос. остроумие)* — характеристика влучного, стислого, афористичного висловлення філософського змісту з відчутним жартівливим чи сатиричним відтінком, часто побудованого на несподіваному пов'язанні асоціацій, парадоксів, оксиморонів, каламбурів. Д. здійснюється на підставі несподіваного, миттєвого зближення або синтезу найвіддаленіших предметів, понять, зв'язок між якими неможливий на логічному рівні. Термін виник в античній риториці. Арістотель вбачав у ньому здатність унаочнювати метафори, завдяки чому реципієнт усвідомлює те, що «він дізнався про щось протилежне своєму очікуванню, мовлячи в душі: "Як це правильно! А я помилявся!"». Д. поширена у лаконічних жанрах фольклору: прислів'ях та приказках, загадках, анекдотах, коломийках тощо: *«У сімох няньок дитя ненагодоване»*. Особливого стилетвірного значення надавали Д. у бароковому дискурсі, в ній вбачали найдовершеніше мистецтво, на чому наполягав представник метафізичної поезії Д. Донн. Його апробовував прихильник культизму Л. де Гонгора-і-Арготе, обґрунтовував прихильник консептизму Б. Грасіан («Дотепність, або мистецтво швидкого розуму», 1642), проголошуючи Д. «справою душі», без якої думка «схожа на сонце, позбавлене світла і променів». Такі настанови поділяв у трактаті «Підзорна труба Арістотеля» й італійський теоретик бароко Е. Тезауро, обстоюючи потребу поетичного мовлення на підставі яскравої метафори, вбачаючи у ній втілення Божественного творіння. Проблема Д. розроблена також

у «Левіафані» (1651) Т. Гоббса, який віднаходив прояв цього явища у поєднанні швидкості уяви та неухильного руху до поставленої мети. Єнські романтики розглядали Д. у значно ширшому аспекті інтелектуальної свободи, «вибуху скутого духу» («Критичні фрагменти» Ф. Шлегеля, 1797), лекісти (С. Т. Колрідж) відмовилися від цього поняття на користь фантазії, а невдовзі воно втрачає провідне значення, використовується у фейлетонах, гуморесках, епіграмах. З появою модернізму, особливо авангардизму, поновлюється у своїх парадоксальних формах.

Дóха — віршова форма індійської поезії мовою хінді, пенджабі, раджастгані тощо, була популярною в XV—XVII ст. За формою є двовіршем, кожен верс якого має 24 артикульовані мори (мантри), один півверс (перша і третя чарана) містить тринадцять мор, а інший (друга і четверта чарана) — одинадцять мор.

Дóхмій *(грец. dochmios: кривий)* — стопа в античному віршуванні, яка складається з восьми мор, поєднуючи ямб та амфімакр (◡◡——◡—). Можливість заміни довгого складу двома короткими (і навпаки, ірраціональними довгими) витворювала близько 32 варіантів Д., котрий здебільшого використовувався у ліричних та патетичних фрагментах тогочасних трагедій. В українській поезії ця стопа майже невідома, хоча зрідка трапляється, набуваючи модернізованого вигляду (◡◡——◡◡): *«Щоб оцей туман // та сніги поїв»* (І. Багряний).

Драби́нка — запис віршового рядка за окремими словами чи словосполученнями, розташованими вертикально, одне за другим, поза схемою строфи. Іноді таку форму називають стовпчиком. Вона вживається переважно в акцентних віршах, дольниках, тактовиках, хоч може траплятися і в силабо-тоніці. Як і сходинки, Д. надає віршеві більшої експресивної виразності, розглядається як допоміжний засіб поетичного мовлення:

Падають зорі
у вічність,
у безвість, назавше.
Сяють востаннє,
ще світлі,
та вже не живі.
Гаснуть,
зникають,
мільйони сторіч відпалавши...
Падайте, зорі, —
народжуйте в небі нові! (І. Муратов)

Дра́ма *(грец. drāma: дія, сценічний твір)* — родовий різновид літератури (поряд з епосом та лірикою), зумовлений потребами театрального мистецтва; полягає в художньому моделюванні життєвих колізій за відсутності авторських характеристик дійових осіб. Можливості Д. найповніше розкриваються завдяки сценічному втіленню, грі акторів, призначені для колективного сприймання, хоч практикуються і драми для читання — невеликі за обсягом діалогічні твори з напруженим сюжетом, як-от «Прощання» Лесі Українки. Їх визначальною ознакою є драматизм, дія зазвичай розгортається з багатьма перипетіями, часто з гострими інтригами, супроводжується напруженим протистоянням героїв. Композиційну основу Д. утворює членування її тексту на сценічні епізоди задля досягнення єдності зображуваних моментів, аби реальний час однозначно відповідав часові сприймання, названому художнім. Упродовж п'яти актів сцена має сконцентрувати події та пристрасті людського життя, подати їх в узагальненому, чіткому, образно окресленому, пластичному вигляді, аби вразити реципієнта переконливістю вистави. На відміну від описових наративів чи виражально-монологічної лірики Д. базується на активному саморозкритті характерів дійових осіб через подію, різні колізії, яскраві конфлікти, окреслені у театрально-драматичному мовленні, супроводжуваному промовистими жестами, риторичними прийомами, засобами театралізованої гіперболи, за відсутності авторського голосу, зведеного до непомітних для глядача ремарок. При цьому актор спілкується з іншими акторами або звертається до аудиторії. Форма Д. на початку її існування була переважно віршовою, пізніше, у постренесансний період, почали з'являтися і прозові п'єси, зокрема, В. Шекспір писав зазвичай білим віршем. У вужчому значенні Д. є одним із трьох (поряд із трагедією та комедією) різновидів драматургії, розмежовується на жанри (міщанська драма, побутова драма, романтична драма, епічна драма з її жанровими відгалуженнями — драматичною хронікою та драматичною хронікою-алегорією), відображає приватне життя людини — звичайної особи у буденному середовищі, з котрим та постійно конфліктує. Народна драма виникла на зіткненні фольклорних та літературних традицій, виявила стійку сюжетно-композиційну структуру, що складалася з обов'язкових монологів, діалогів та масових дій, часто мала синкретичний вигляд. Теоретичне розуміння Д. як родового різновиду закладене Арістотелем, який убачав у ній «наслідування важливої і завершеної дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь і викликає — через співчуття і жах — очищення», тобто катарсис. Такого погляду дотримувалися і його послідовники — Н. Буало, Феофан Прокопович, Ф. Шиллер та ін. Обґрунтування специфіки Д. та її значення для письменства і театру здійснили Д. Дідро, Л. С. Мерсьє та Г.-Е. Лессінг. Вона вважається найважчим різновидом літератури, на чому наголошував Г.-В.-Ф. Гегель, зазначаючи, що у зображуваного драматургом характеру «одна головна риса мусить бути визначальною, та при такій визначеності повинна зберегтися жвавість і повнота, аби індивід мав змогу розкриватися зусібіч, ставити себе в різні ситуації і репрезентувати багатство розвинутого в собі життя у різних проявах». Д. наділена вужчими зображальними межами, ніж епос, тому прагнення розширити їх спостерігалося у п'єсах В. Шекспіра, який чергував трагічні й комічні епізоди, у доробку Ш. О'Кейсі, Б. Брехта, М. Куліша, які намагалися подолати жорсткі просторово-часові площини, привносячи в текст суб'єктивно-авторську стихію, у реформаторських творах А. Чехова, де акцентувався драматизм внутрішнього світу особистості, в ризикованих експериментах «чесності з собою» В. Винниченка та практиці драми абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, С. Ж. Перс, Дж. Буццаті та ін). Д. до кінця XIX ст. розвивалась у межах загальнолітературних, загальномистецьких нормативів, але у XX ст. радикально змінила свої структурні та функціональні домагання, переорієнтовуючись на видовищну виразність, враховуючи досі повністю не використовувані

можливості сценічної техніки, розгортаючи діапазон театральних та позатеатральних інтерпретацій. Такі тенденції засвідчують поступове переосмислення концепції мімезису, зумовлене формуванням відмінної від довкілля, сценічно обґрунтованої дійсності. Нині утверджується інтертекстуальна, «відкрита», «неарістотелівська» Д. з притаманним їй тяжінням до синтезу епічних та ліричних компонентів, з ознаками міжвидової дифузії, що протистоїть «арістотелівській», «закритій» Д. із нормативною фабульною структурою, з фіксацією подій та вчинків на обмеженому просторі кону, дотриманням вимог єдності часу і дії. Відповідно до змісту та форми, своєрідності перебігу конфлікту Д. розмежовують на окремі жанри: власне драма, трагедія, комедія, трагікомедія, містерія, мораліте, фарс, водевіль, мелодрама тощо. У найповнішому вигляді вона складається з п'яти дій (актів), що містять окремі пов'язані сцени, кожна з яких починається тоді, коли з'являється нова дійова особа, і завершується, коли ця дійова особа має вийти за лаштунки. Найменша за обсягом Д. — одноактівка, що збігається з однією дією. Основну функцію у Д. за відсутніх наративів виконують діалоги, інколи перемежовані монологами, що виявляють приховані думки дійових осіб, їх внутрішнє переживання тощо, які можуть перерастати у полілоги, на підставі чого розгортаються напружені колізії сюжетотворення. Ремарки використовуються, аби з'ясувати й уточнити місце і час дії, оточення й поведінку героїв, які мусять розкритися без втручання автора. Д. пережила складну еволюцію. Породжена на первісному етапі свого розвитку синкретичними обрядовими дійствами, котрі збереглися й нині (різдвяні, великодні, весільні ритуали), Д. поступово відмежовувалася та структурувалася як автономне сценічне мистецтво, забезпечуване текстами драматургів, які мусили спочатку самі виконувати ролі режисера, сценариста, актора, музики. Найранішим її жанровим різновидом вважається життєрадісна драма сатирів, безпосередньо пов'язана з Діонісіями, започаткована Пратіном із Фліунта (VI ст. до н. е.). Одними з перших драматургів в античній літературі були Феспід та Фрініх. Розквіт еллінської Д. пов'язується з іменами трагіків Есхіла (525—456 до н. е.), Софокла (496—406 до н. е.), Евріпіда (прибл. 480—406 до н. е.), репрезентанта давньої аттичної комедії Арістофана (прибл. 445—385 до н. е.). У ній важливим був хор, покликаний коментувати події вистави, вчинки дійових осіб, часто з уже сформованими характерами. Привертала увагу пластична велич трагедії, карнавальна розкутість комедії, екзистенційна проблематика гострого протистояння людини і фатуму, етики та дії або розпад душевної цілісності («Іполіт», «Орестея» Евріпіда). З часом вироблялися важливі для художнього та аналітичного мислення поняття «катарсис», «трагічна провина» тощо. Якщо еллінська Д. була виразно міфоцентричною (крім поодиноких творів на зразок «Персів» Есхіла), наступна, елліністична (представники нової аттичної комедії — Філемон, Менандр, Діфіл, Філіппід, Аполлодор, Посідіпп), виявляла інтерес до перипетій приватного людського життя, побутових деталей, еротичних пригод, історії втрачених та віднайдених дітей. У Римі Д. спочатку не була така популярна, як у греків. Поступово утверджуючись, вона живилася грецькою традицією, джерелами місцевих фесценин (сільські ритуальні агони на весіллях чи жниварських обрядах), досвідом ателланів. З III ст. до н. е. запровадилися Плебейські ігри, на яких з 240 до н. е. почали регулярно ставити трагедії та особливо комедії, яким віддавав перевагу тогочасний глядач. Його невибагливі смаки задовольняла творчість комедіографів Тіта Макція (Макка) Плавта (прибл. 250—184 до н. е.) та Публія Теренція Афра (прибл. 190—159 до н. е.). Римська Д. поступово набувала дидактично-філософського змісту, продемонстрованого Луцієм Аннеєм Сенекою (прибл. 4 до н. е. — 65 н. е.), автором дев'яти трагедій, розрахованих не на сценічне втілення, а на декламаційне читання, виповнених розлогими монологами, поєднаних зі жвавими діалогами. У добу середньовіччя Д. опинилася на маргінесах христоцентричної писемності, що пріоритетними вважала літургійну театралізацію католицького богослужіння (різдвяний, великодній та ін. цикли), інсценізацію євангельських притч про розумних та нерозумних дів, містерій, міраклів, поряд з якими поширювалися фарси, фастнахтшпілі, п'єси-ігри на травневі свята («Гра про Робіна і Маріон», «Гра в альтані» Адама де ла Аля, XIII ст.) та ін. форми народної сміхової культури, карнавалу, що реалізовувалися на майданах. Організаторами таких вуличних театрів часто були різні братства, як-от Братство страстей Господніх, які закладали підвалини світської Д., що сформувалася вже у постренесансну добу. Її елементи були наявні в палацових виставах, присвячених королю чи іншому можновладцю; віршований текст складався з рівноскладових строф, підсилених дворядковим рефреном. Імена більшості тогочасних драматургів залишилися невідомими; є, однак, дані про черницю Хротсвіту (X ст.), яка наслідувала римського комедіографа Теренція. Іноді з'являлися національні різновиди середньовічної Д. на зразок своєрідних іспанських ауто. Інший варіант Д. розробляло орієнтальне письменство. Так, в Індії фабули «Махабхарати» і «Рамаяни» мовою санскриту, якою розмовляли боги, та пракриті, вживаною простолюдом, підлаштовувалися до сценічних потреб; вплив народного театру відчувався в чергуванні віршованих та прозових текстів, танцю і музики. П'єси здебільшого мали щасливий фінал. Трагедії в доробку тамтешніх драматургів відсутні. Основним мотивом творів були колізії між героїчною дією та безсиллям перед фатумом, велич богів і мудрість брахманів. Розвинувшись у творчості Калідаси (IV—V ст.) та Шудраки (V ст.), індійська Д. наприкінці I тис. н. е. зазнала глибокої кризи. Натомість у Японії вона переживала період свого піднесення. Виникнувши з народних вистав і палацових музично-танцювальних церемоній, комедійно-циркових номерів X ст., театральна форма на межі XIV—XV ст. набула довершеності, передусім у театрі но (Д. йокийоку), в якому використовувалися фабули фольклорного походження, зокрема легенди, літописи, буддійські оповіді тощо, супроводжувані музично-хоровим аранжуванням, доповнювані інтермедіями кйоген. Найвідоміший автор цього напряму — Дзеамі (Сеамі) Мотокьо (1363—1443). На XVII—XVIII ст. припадає розквіт Д. дзьорурі, найповніше втіленої в ляльковому театрі, а також у театрі кабукі. Вони різнилися від йокийоку стильовою, мовною розкутістю та винахідливістю, що продемонстрував названий «японським Шекспіром» Тікамацу Мондзеамон (1653—1724). Китайське пись-

менство стало підґрунтям для розвитку світської Д. X—XIII ст., виокремивши до XIV ст. жанри чотириактної Д. цзацзюй, багатоактної Д. наносі, що зумовили утворення південної Д. чуанці. Вони мали широкий діапазон від трагедії («Образи Доуе» Гуань Хань-ціна, XII ст.) до еротичної комедії («Західний флігель» Ван Ші-фу, XIII — початок XIV ст.); охоплювали широке коло мотивів (морально-етичні, фантастичні, батальні, гедоністичні та ін.), зазвичай супроводжувалися музикою, співом, акробатикою, танцями. У європейських літературах такі елементи запроваджувалися у водевілях, започаткованих у XV—XVI ст. Культивувалася, особливо з передренесансної доби, шкільна драма, закорінена в традицію Теренція (комедія) та Сенеки (трагедія), яка пристосовувала сценічне мистецтво до вивчення латини, зближувалася з ученою комедією гуманістів, які невдовзі визначили духовний мікроклімат Ренесансу, засвідчений доробком Лопе де Веги, К. Марло, В. Шекспіра та ін. Вони не лише відобразили у своїх творах пафос сучасного їм титанізму, змоделювали антропоцентричний космос, простежили колізії з ненастанною боротьбою мотивів періоду Відродження, а й поглибили внутрішні можливості Д. Цю тенденцію аполлонійства та логоцентризму у дещо звуженому річищі розвинули класицисти, які доповнили її превалюванням загальних інтересів над індивідуальними і втиснули художні пошуки у строго регламентований канон. Він передбачав обов'язкове дотримання закону «трьох єдностей», розмежування у творах високого (трагедія) та низького (комедія) стилів, зображення дійових осіб згідно з етичними настановами тощо, хоч П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр іноді виходили за рамки, проголошені Н. Буало у трактаті «Мистецтво поетичне». Водночас класицисти надавали значення епізодам, які збігалися з обов'язковими актами вистави, що, на їх погляд, видавалося життєподібним. Проте таких вимог дотримувалися не всі драматурги в різні періоди розвитку письменства. Їх не знали ні античні автори, ні ренесансні, не застосовували авангардисти. Естетичні схеми та амбіції ренесансної людини, що входила до смуги незворотної кризи, заперечила Д. бароко, в якій взаємоперетиналися несумісні для здорового глузду протилежності, з'ясовувалася фантомна перспектива багатьох наукових чи соціальних проспектів (утопій) та приреченість людської екзистенції на поневіряння у дуалістичному світі, запроваджувалися динаміка дії, химерні тропи, сценічні ефекти, які П. Кальдерон де ла Барка розкрив у п'єсі «Життя є сон». Спростування домагань класицистів спостерігалося в добу Просвітництва, коли була запроваджена міщанська драма («Позашлюбний син», «Неспроможний» Л. С. Мерсьє, «Батько родини» Д. Дідро, «Міс Сара Сампсон», «Емілія Галотті» Г.-Е. Лессінга), дійовими особами якої були не герої — втілення надособистісного обов'язку, а представники побуту, хоча й наділені ідеалізованими чеснотами. Започаткована в Англії Дж. Лілло («Джордж Барнвелл, або Лондонський купець») як реакція на клішовану гривуазну (грайливу) комедію, вона невдовзі стала надбанням європейських драматургів від П. Бомарше до Д. Фонвізіна, підтверджувала дидактичні принципи Просвітництва. На цьому тлі сформувалися сприятливі умови для побутописної комедії в англійському письменстві (О. Голдсміт, Г. Філдінг, Р. Шерідан), оновлення традиції комедії масок в Італії (К. Гольдоні). Засновники «Бурі і натиску» прагнули подолати класицистичні канони у драматургії, обстоювали засади пристрасті, захоплювалися долею представників андеграунду («Розбійники» Ф. Шиллера). Ці ідеї підтримали і розвинули романтики, врахувавши досвід мелодраматистів — Г. де Піксерекура («Віктор, або Дитя лісу»), В. Дюканжа («Тридцять літ, або Життя гравця») та набутки готичного роману. Романтичній Д. властива стрімка дія, піднесене, інколи патетичне мовлення, виняткова ситуація та особливий характер дійових осіб, яскравий місцевий колорит. Такими були п'єси В. Гюго («Ернані», «Кромвель»), А. Дюма («Антоні»), П. Меріме («Театр Клари Газуль»), А. де Віньї («Чаттертон»), Г. Бюхнера («Смерть Дантона», «Войцек»), М. Лермонтова («Маскарад»), М. Костомарова («Сава Чалий») та ін. Реалістам такі стильові особливості видавалися нежиттєподібними, тому, обстоюючи позитивістські принципи здорового глузду, вони вимагали відтворювати драматичне дійство у неприкрашеному вигляді, зі строгим дотриманням міметичних настанов та розробкою добротного сюжету, більшої уваги надавали соціальній проблематиці (Е. Ож'є, О. Островський та ін.). Спроби коригування реалістичної Д. наявні у прихильника натуралістичної спрямованості Е. Золя («Тереза Ракен»), у творчості Г. Гауптмана, Г. Зудермана, Дж. Верги та ін. представників нового театру, який поступово наближався до модернізму. Криза позитивістських, логоцентричних концепцій у драматургії спричинила появу неоромантичних з елементами імпресіонізму п'єс Г. Ібсена («Вояки у Гільделанді», «Фру Інгер з Екстрота», «Будівник Сольнес» тощо), символістських творів Е. Верхарна («Зорі»), М. Метерлінка («Синій Птах»), Г. Гауптмана («Потоплений дзвін»), імпресіоністичних Д., найповніше репрезентованих доробком А. Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневий сад»), експресіоністських у Ю. А. Стріндберга («Шлях у Дамаск», «Ерік XIV»). Драматургія на межі XIX—XX ст. набувала ознак модернізму, впливаючи і на східне письменство — Р. Тагора, Г. Гарішчандру (Індія), Цао Юя, Ся Яня (Китай, де з'явилася нова «розмовна» Д. — гуанцюй). Частина драматургів дотримувалася модерністських засад (Б. Шоу, Дж. Б. Прістлі, Ш. О'Кейсі, Ю. О'Ніл, Ж. Жіроду, Ж. Ануй, Л. Андреєв, Ф. Сологуб, Міріам), а інша захопилась авангардистськими експериментами: експресіоністи Е. Толлер, Г. Кайзер, В. Газенклевер чи Б. Брехт (фундатор епічного театру, насиченого мітинговою, ораторською стилістикою); К. Чапек, схильний до «оголеного прийому» зображення, до гострої сатири; сюрреалісти (Ж. Кокто). Окреме місце посідають Д. екзистенціалістів (А. Камю, Ж. П. Сартр), театр абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет та ін.), а також «роздратовані молодики» (Дж. Осборн), які переносили на театральний кін стихійний протест проти духовного спустошення цивілізації. На противагу їм у середині XX ст. формувалася документальна Д. («Милий брехун», «Шосте липня» Дж. Кілті, «Революційний етюд» М. Шатрова, «Стіна» Ю. Щербака та ін.), зосереджена на відтворенні реальних подій, історичних документів, мемуарів тощо. Нині дедалі помітніша присутність постмодерністських віянь у мистецтві слова, що зумовлюють жанрово-стильовий хаос, деміcтифікацію будь-яких канонів тощо. В українському літературному просторі Д. завжди посідала чільне місце. У ній відчутний на-

родний досвід активного життя в обрядових дійствах, ментальна риса театральності, тому потреба Д. була органічною, в добу бароко представлена шкільною Д. з її розгалуженою жанровою системою (Д. різдвяного та великоднього циклу, історична Д., міраклі, мораліте), діалогами, вертепами, осмислювалася в поетиках братських шкіл та Києво-Могилянської академії. Політика царату обірвала цю традицію. Спроба її оновлення була заявлена І. Котляревським, продовжена аматорськими трупами, утверджена першим професійним театром та його корифеями — І. Карпенком-Карим, М. Кропивницьким, М. Старицьким та ін. У 80-ті XIX ст. з'явився стаціонарний театр М. Садовського. Українська Д. розвивалася від просвітницько-реалістичних, почасти сентименталістських настанов І. Котляревського, В. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, романтичних мотивів К. Тополі, Я. Кухаренка, С. Писаревського, М. Костомарова, реалістично-етнографічних Т. Шевченка до соціально-побутових, здебільшого реалістичних п'єс М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Б. Грінченка, І. Франка. Суголосні європейським модерністським віянням процеси оновлення відбувались в українській Д. на межі XIX—XX ст., властиві передусім виповненій пафосом неоромантизму творчості Лесі Українки («Блакитна троянда», «Одержима», «У пущі», «Кассандра», «Лісова пісня», «Бояриня», «Камінний господар» тощо), яка вперше у національній драматургії почала розробляти нові інтелектуальні можливості. Вони були поглиблені в експериментальних сюжетах В. Винниченка, який, синкретизуючи тенденції модернізму та авангардизму, апробував Д. як засіб художнього дослідження загостреної екзистенціальної, морально-етичної проблематики «чесності з собою»: «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Між двох сил» та ін. Новими були символістські п'єси О. Олеся, С. Черкасенка, Я. Мамонтова, неоромантична драматургія І. Дніпровського, пошуки інтелектуальної Д., здійснювані І. Кочергою. Особливе місце в літературі 20-х посідала творчість М. Куліша, який сформував невідомий доти у національному письменстві і театрі синтетичний тип драматичного дійства («Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Патетична соната», «Маклена Граса» та ін.), що набув повноцінного сценічного втілення завдяки театру «Березіль» Леся Курбаса. Репресії радянської влади припинили еволюцію української Д. Натомість простір надавався псевдохудожній «соцреалістичній» продукції, насамперед імітат-творам О. Корнійчука. Іноді з'являлися п'єси інших авторів — Ю. Яновського, І. Кочерги, М. Зарудного, О. Коломійця, О. Левади, Ю. Щербака, Лариси Хоролець, О. Корнієнка, Я. Стельмаха. На межі XX—XXI ст. українська драма оновлюється п'єсами «нової хвилі» (В. Діброва, Б. Жолдак, В. Фольварочний, Д. Кешеля, Я. Верещак та ін.) і їх наступників (Неда Неждана, О. Ірванець, А. Панчишин, І. Андрусяк, В. Герасимчук, А. Дністровий та ін.), творчість яких вивчає Олена Бондарєва («Міф і драма у новітньому літературному контексті», 2006).

Дра́ма абсу́рду, або **«Теа́тр абсу́рду»** *(грец. drāma: дія, сценічний твір і лат. absurdus: безглуздий),* — умовна назва доробку представників авангардистського театру 50-х — початку 60-х XX ст., що постав на теренах Франції. Термін «театр абсурду», запроваджений англійським критиком М. Ессліном, близький за значенням до поширених тоді понять «антитеатр», «новий театр», «штукарський театр». Д. а. спиралася на досвід дадаїзму і сюрреалізму, живилася філософією екзистенціалізму (С. К'єркегор, А. Камю, Ж. П. Сартр), спрямованою на розкриття крайніх меж абсурду людського існування, особливо загострених після пережитих людством двох світових воєн. Її джерела віднаходяться в античній культурі, у фольклорній традиції народів, у середньовічних фарсах та театрі маріонеток, фантасмагоріях Ф. Рабле, Е.-Т.-А. Гофмана, М. Гоголя, буфонадах В. Шекспіра, гротесках Дж. Свіфта, у таких п'єсах, як «Король Убю» А. Жаррі, «Соски Тірезія» Г. Аполлінера, теорії драматургії А. Арто. Поява Д. а. була зумовлена потребою реформи традиційного сценічного мистецтва, розбудовою структур нових видовищних вистав із виразною естетичною вразливістю, з незвичними навичками декодування різнорідних симультанних знаків. Виникла після прем'єр п'єс «Лиса співачка» (1950) та С. Беккета «Очікуючи на Годо» Е. Йонеско. Якщо драмам С. Беккета був властивий потяг до «зорового» дійства з ознаками агонії, пригальмованим рухом сподіваного та вдаваного життя, поєднанням трагічного й комічного, поезії й клоунади, то для творів Е. Йонеско («Мареня удвох», «Лиса співачка», «Стільці», «Макбет», «Носороги»), перейнятих стрімким темпоритмом, позначених несподіваними інтригами, не характерна аскеза. Своєрідним доповненням до художніх пошуків цих авторів був доробок вірменина за походженням А. Адамова («Пародія» тощо), який спирався на досвід німецьких експресіоністів та творчість Ф. Кафки, пізнього А. Ю. Стріндберга: увагу глядачів привертала алегорична композиція його драм, виповнена жахливими видіннями, акцентуванням практики панівного в багатьох країнах державного чи спонтанного терору, боротьби «всіх проти всіх». Своє бачення екзистенційної проблеми запропонував Ж. Жене, використовуючи гру різнопланових поглядів, церемоніальних ритуалів, приписуючи мові ознаки квазімагічності, демістифікуючи владу слова («Балкон», «Служниці»). Четверо драматургів «театру абсурду» не утворювали угруповання, їх об'єднувало взаєморозуміння необхідності експериментальної драми, поетичної артикуляції метафоричних структур, наділених конструктивною функцією, ігнорування міметичних принципів, що були доти запорукою художньої правдоподібності мотивацій. Схильна до редукованої фабули та детрагедіювання інтриги, Д. а. реалізувала нову техніку сценічного мистецтва, базовану на спалахах і затуханнях гротескно-комічних оманливих форм, передусім мовних, на контрапунктних колізіях повсякдення, що приголомшують безвиходдю існування, на метафоричній інтерпретації шокового стану, пережитого від усвідомлення примарності буття, на прийомах алогічної ретардації, усуненні епічних тенденцій з драми, що мусила бути іманентно драматичною, як доводив Е. Йонеско у полеміці з Б. Брехтом. М. Есслін віднаходив елементи «театру абсурду» як в античному театрі мімів, так і в п'єсах сучасних йому авторів французької, німецької, англійської, американської, іспанської, італійської, румунської, швейцарської, ізраїльської літератур (Ж. Тардю, Ф. Аррабаль, М. Фріш, Г. Грас, Д. Буццаті, Н. Ф. Сімпсон та ін.). Такі тенденції спостерігалися й у польській та росій-

ській драматургії, зокрема в доробку С. Мрожека («Танго»), С.-І. Віткевича («Шевці»), Д. Хармса («Єлизавета Бам») та ін. В українському «соцреалістичному» чи еміграційному письменстві Д. а. майже не проявлялася. Деякі її ознаки можна віднайти у п'єсах В. Винниченка чи М. Куліша, вона представлена творами І. Костецького («Спокуси несвятого Антонія», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину»), В. Діброви («Короткий курс», «Двадцять такийто заїзд»), О. Лишеги («Друже Лі Бо, брате Ду Фу»).

Дра́ма великóднього цúклу *(грец. drāma: дія, сценічний твір і kyklos: коло)* — жанр морально-повчального характеру, призначений для вистав на Великодні свята; містерії, що унаочнювали сюжети Св. Письма, зокрема мотиви гріхопадіння. Серед збережених дванадцяти драм давньої української літератури лише дві грунтуються на реальних подіях. Найдавніша з-поміж них — «Слово про збурення пекла» (середина XVII ст.): у ній зображувалися події потойбіччя; про те, що відбувається в земному світі (розп'яття Христа), повідомляють вісники Люципера, авантюриста, зігнаного з небесних сфер за амбітне домагання богорівності. Джерелом твору було апокрифічне Никодимове євангеліє, зокрема оповідання про зруйнування Ісусом Христом сатанинського володіння та звільнення душ праведників. Розкриттю біблійних (вбивство Каїном Авеля, підступні вчинки синів Якова щодо їхнього брата Йосифа) та євангельських (муки Христа) мотивів присвячена драма «Дія на страсті Христові списана» (80-ті XVII ст.), фабула якої базувалася на висвітленні змагань богині ворожнечі Ериніс із Любов'ю. Першою датованою п'єсою великоднього циклу вважається «Царство Натури Людської» (1689), з якої збереглися перший акт і п'ять сцен другого акту. Вона мала зображувати найважливіші сторінки біблійної історії — створення та гріхопадіння людини, визволення юдеїв з єгипетського полону і віднаходження ними землі обітованої. Близьким до цього твору було анонімне «Торжество Єства Людського», інсценізоване в Києво-Могилянській академії 7 квітня 1706; у пролозі, крім персонажів Св. Письма, зазначені алегоричні образи Єства Людського, Ревності, Справедливості, Відчаю та ін. Колізії драми розгорталися від гріхопадіння до жертви Авраама та проголошення перемоги Милості Божої (Христа) над силами зла. Перша дія ставилася у велику п'ятницю (день страждання), друга виконувалася на Великдень, тому й називалася «Образи урочисті від гробу повстання Господа, позбавлення Єства Людського з іншими праотцями з пекельної темниці по зруйнуванні пекельного царства містять». Третя пов'язувалася з образами жінок-мироносиць Віри, Надії та Любові, які втілювали високі чесноти. Відомі також драма «Властотвірний образ людинолюбства Божого» (1737) Митрофана Довгалевського, що складалася з п'яти яв, в основу яких були закладені сакральні фабули; анонімна п'єса «Антипролог»; трагікомедія «Образ страстей світа сього» (1729) Сильвестра Ляскоронського, що була переробкою «Царства Натури Людської». Суголосною Д. в. ц. видається декламація «Бран чесних сімох доброчинств із сімома гріхами смертними» (1737) Йоасафа Горленка, який, естетизуючи катехізис, апелював до Слова Божого, що визволяє з пекла грішну людину.

Дра́ма для читáння *(нім. Lesedrama, від lesen: читати і грец. drāma: дія, сценічний твір)* — філософська, психологічна або історична драма, особливістю якої є відхилення від нормативів драматургії; невелика за обсягом, написана у формі діалогу; не призначена для вистави, використання у сценічних потребах. Висвітлювана у ґрунтовній студії «Драма у своєму протистоянні в поетичному мистецтві» (1902) німецького дослідника М. Форта, запроваджена у літературний обіг І. Тургенєвим (1869); Д. Мережковський визначив власну драму «Павло І» (1908) як Д. д. ч. Появі цього жанру передували трагедії Сенеки, а започаткувала його черниця Хротсвіта (X ст.) — авторка «Аврама», «Дульциція» та ін. Можливості жанру розкрилися у трилогії бардитів Ф.-Г. Клопштока («Битва Германа», «Герман і князі», «Смерть Германа»), в драматичних поемах «Манфред» Дж. Г. Байрона, «Визволений Прометей» П. Б. Шеллі, «Прощання» Лесі Українки, «По дорозі в казку», «Над Дніпром» О. Олеся, «Тарас» Б. Стельмаха тощо.

Дра́ма-концéпція *(грец. drāma: дія, сценічний твір і франц. conception, від лат. conceptio: сприйняття)* — жанровий різновид драми, в якому домінує філософська концепція структуротвірного драматургійного дійства. Д.-к. є твори «Мор» Людмили Старицької-Черняхівської, «Маклена Граса» М. Куліша, «Дикий ангел» О. Коломійця.

Дра́ма-парáбола *(грец. drāma: дія, сценічний твір і parabole: притча, коротка казка)* — жанровий різновид епічної драми, в основу якої покладено притчу з різними інтертекстуальними мотивами, алегоризацією зображення не так індивідуального, як громадського, іноді політичного світу: «Кассандра» Лесі Українки, «Крутоголові та гостроголові» Б. Брехта, «Народний Малахій» М. Куліша, «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Заклинання дощу» Неди Неждани та ін. Особливо ефективним у Д.-п. є прийом розкадрування матеріалу, застосування парадокса, оксиморона, одивнення.

Дра́ма різдвя́ного цúклу *(грец. drāma: дія, сценічний твір і kyklos: коло)* — містеріальний жанр, інсценізація мотивів, пов'язаних з подіями народження Ісуса Христа. Постав на кону європейського театру (XI—XIII ст.), розвинувшись із діалогу-вставки до різдвяної служби, на українській сцені з'явився у XVII ст. З чотирьох відомих Д. р. ц., очевидно, однією з перших була анонімна «Дія на Різдво Христове» (межа XVII—XVIII ст.), у якій старозавітні фабули (гріхопадіння Адама і Єви) поєднувалися з новозавітними (помста Ірода, перемога Влади Божої). Звертався до цього жанру Дмитро Туптало Ростовський. Його «Комедія на день Різдва Христового» (1702) складалася з антипрологу, прологу, вісімнадцяти яв та епілогу. У ній розкривалися головні події різдвяного наративу; крім євангельських дійових осіб, вводилися алегорії — Зрадлива Надія, Золотий Вік, Фортуна, Ненависть, Милість Божа, Натура Людська та ін. Особливий інтерес викликали епізоди з пастухами-селянами Борисом, Аврамом та Панасом, які забарилися з вінщуванням Сина Божого, бо завітали в шинок «на кружало», але, зустрівши янгола, негайно з'явилися перед щойно народженим Христом, тільки без подарунків: «ніщі єсмь, імами нічтоже». Подією в жанрі шкільної драми була «Комічна дія» (1736) Митрофана Довгалевського. Розмежована на чотири яви

(кожна завершувалася кантом), вона починалася (пролог) з монологічного віщування Варлама, передбачення появи Месії, зображувала сакральний норматив поклоніння трьох царів, підступи Ірода, покараного судом Божим, завершувалася гімном на честь Різдва, який виконував Давид із пророками. Ще збереглся написаний не книжною, а живонародною мовою уривок анонімної «Розмови пастирів», власне діалог пастухів Свирида та Овдія, де йшлося про якесь «письмо», спричинені «буркуном Чмирою» злидні, гріхопадіння Адама, народження отрочати, покликаного визволити «нас із неволі». Д. р. ц. стала першою частиною вертепу.

Дра́ма сати́рів *(грец. drāma: дія, сценічний твір і satyros: демон родючості)* — різновид давньогрецької драми, пов'язаний із Діонісіями — відправами культу бога виноградарства та вина Діоніса, офіційно визнаного за правління афінського тирана Пісістрата (560—527 до н. е.). Д. с. була своєрідною «жартівливою трагедією» з нескладною фабулою, з пригодами, викраденнями, еротичними історіями, фантастичними подіями, легким стилем, веселими, запальними танцями. Її виконували актори, перевдягнені у цапині шкури сатирів на чолі із силеном, божеством річок і джерел. Виникнувши з дифірамба, перейнявши від нього деякі жанрові ознаки (декламації, хор тощо), Д. с. розвинулася поряд із трагедією та комедією як самостійний жанр, першим автором якого вважається пелопоннеський драматург Пратін (VI ст. до н. е.), автор понад тридцяти п'єс із п'ятдесяти, що належать до цього різновиду драматичного дійства. З-поміж них не втратився лише невеличкий фрагмент. Проте збереглися повна Д. с. «Кіклоп» Евріпіда, великий уривок «Слідопитів» Софокла. Відомо, що трилогія про долю дочок Даная («Прохачки», «Єгиптяни», «Данаїди») Есхіла завершувалася «Амімоною», котра відповідала вимогам «жартівливої трагедії», як і його «Сфінкс», що виставлявся після Фіванського циклу («Лай», «Едип», «Семеро проти Фів»), твори якого були втрачені.

Дра́ма шкільна́ — див.: **Шкільна́ дра́ма.**

Драматиза́ція *(грец. drāma: дія, сценічний твір)* — переробка (адаптація) епічного або ліроепічного твору на драматичний (наприклад, «Енеїда» І. Котляревського), або надання зображуваній події зворушливості чи приголомшливості: («Valse melancholique» Ольги Кобилянської). Іноді прийом Д. зумовлює появу нових жанрових утворень (драматична поема). Вживається він і на теренах епіки, коли прозаїк, зображуючи певні ситуації, намагається пояснити рушійні сили людської поведінки, логіку (чи алогізм) буття шляхом зіткнення різних розумінь та тлумачень, через конфлікт об'єктивних і суб'єктивних чинників, персони і тіні. Йдеться про художню умовність, коли міжособистісний діалог здійснюється шляхом видозміни мовлення наратора (автора), постійної зміни кутів зору при розвитку художньої думки, зовні сталій стильовій домінанті. Так, у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панас Мирний та Іван Білик, послідовно розгортаючи об'єктивізовану розповідь, водночас ніби непомітно для реципієнта стають на платформу «громадської думки».

Драмати́зм *(грец. drāma: дія, сценічний твір)* — посилена напруженість дії будь-якого художнього твору, виражена через заплутані інтриги, карколомні чи приховані колізії, безкомпромісні агони протиставних характерів, неминучі болісні конфлікти, зіткнення сюжетних ліній.

Драматизо́вана хро́ніка *(грец. drāma: дія, сценічний твір і лат. chronica: літопис)* — різновид документально-ігрових жанрів телебачення, сформований на межі драми та документального нарису: театральна вистава, ролі в якій можуть виконувати або актори, або реальні учасники подій. Якщо у п'єсі випробовується художня модель у колізіях, проектується естетичний вплив на глядача, то основою Д. х. є фактологічна основа емоційного представлення, що відіграє роль засобу аргументованого, логічного переконування реципієнтів.

Драматизо́ваний нара́тор *(грец. drāma: дія, сценічний твір і англ. narrator: оповідач)* — оповідач, характеризований більшою чи меншою мірою, ніж Я, може бути відносно невиразним («Мадам Боварі» Г. Флобера), мати багато фізичних, ментальних, моральних рис («Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка), поставати звичайним спостерігачем («Дім на горі» Вал. Шевчука), головним («Доктор Серафікус» В. Домонтовича) або другорядним («Собор» О. Гончара) учасником дії, протагоністом.

Драмати́чна персо́на *(грец. drāma: дія, сценічний твір і лат. persona: особа)* — за термінологією В. Проппа — визначальна роль персонажа чарівної казки, яку він освоює під час оповіді. Д. п. може бути лиходієм, дарувальником, помічником, принцесою (об'єктом пошуку), її батьком, відправником, героєм (шукачем або жертвою), фальшивим героєм.

Драмати́чна пое́ма *(грец. drāma: дія, сценічний твір і poiēma: створення)* — великий за обсягом віршований твір, в якому поєднано жанрові форми драми та ліро-епічної поеми, в основу закладено внутрішній динамічний сюжет, драматизм світоглядних та моральних принципів за відсутності панорамного тла зовнішніх подій. Для Д. п. характерні нехтування побутовими деталями, тяжіння до розкутої уяви, перевага ліричних чинників над епічними та власне драматичними, що потребує сценічного втілення, відмінного від традиційної практики. У світовій літературі Д. п., в якій напружена боротьба ідей часто концентрується у виразній сентенції, представлена такими творами, як «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло, «Самсон-борець» Дж. Мільтона, «Натан Мудрий» Г.-Е. Лессінга, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Фауст» Й-В. Гете, «Манфред» Дж. Г. Байрона, «Маленькі трагедії» О. Пушкіна, «Мойсей» І. Мадача, «Бранд», «Пер-Гюнт» Г. Ібсена, «Святий Людовік» Р. Роллана, «Кінець старого Фауста», «Дух Прометея», «Онук гайдамаки» Я. Апушкіна та ін. В українському письменстві Д. п. започаткована «Сценой из драматической поэмы» В. Соколовського (частина перша), надрукованою в альманасі «Молодик на 1843 год». До її жанрових можливостей зверталися М. Костомаров («Переяславська ніч»), Г. Коваленко («Зоя»), І. Франко («Сон князя Святослава»), В. Самійленко («Чураївна»), О. Плющ («Смерть поета»), Леся Українка («Одержима», «В катакомбах», «Оргія», «Осіння казка»), О. Олесь («Над Дніпром», «Ніч на полонині»), С. Черкасенко («Казка старого млина»), М. Рильський («Бенкет»), П. Тичина («Розкол поетів»), М. Семенко («Маруся Богуславка»), І. Кочерга («Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий»), К. Герасименко («Легенда про матір»),

О. Левада («Фауст і смерть»), І. Драч («Соловейко-Сольвейг»), Ліна Костенко («Дума про трьох братів неазовських», «Сніг у Флоренції») та ін. Менші за обсягом твори з невеликою кількістю дійових осіб називаються драматичними етюдами. Д. п. докладно висвітлена у монографіях «Драматична поема як жанр» (1981) Б. Мельничука та «Українська драматична поема» (1984) Людмили Дем'янівської.

Драмати́чна хро́ніка *(грец. drāma: дія, сценічний твір і chronica: літопис)* — жанр епічної поеми, запроваджений В. Шекспіром, який у пролозі до першого акту «Генріха V» сформулював естетичну концепцію драматурга. У ній спростовувалося поширене уявлення про тотожність художньої моделі та історичної дійсності, надавалися переваги поетичному дискурсу, довільному художньому тлумаченню часопросторових феноменів, віднаходженню порозуміння з реципієнтом, використанню настановчого прологу. В. Шекспір наполягав на розумінні мистецтва як іншої реальності, відмінної від довкілля:

[...] Дозвольте й нам, як цифрам всемогутнім
Уяву буйну розпалити в вас.
Тож припустімо, що доволі місця
На сцені. Два могутні королівства
Вона вмістила — грізних ворогів,
Розділених протокою морською.
Умовність гри уява хай розвіє:
Коли один вояк на сцену вийде,
Вважайте — ціле військо перед вами;
Коли про коней мова — уявляйте,
Що землю б'ють копитами вони;
У пишних шатах уявіть державців;
Перенесіть і час і місце дії;
Хай те, що відбувається роками,
Займе годину. Хор вам допоможе
Все з'ясувати, як актору гоже [...]
(переклад В. Ружицького).

Органічне поєднання специфічних ознак драми та епосу зумовлювало відповідні зміни у композиції, що складалася із завершених взаємонанизаних епізодів, сцен, дій, у які вводилося безліч дійових осіб, що спричинювало виникнення нових колізій, спонукало до поєднання життєподібних та умовних форм, іноді свідомої деформації історичних подій. Так, драматург збільшив вік короля («Генріх IV»), вважав за недоцільне показувати смерть старого сера Джона, натомість облагородив короля, який завдяки перемогам над Францією (XV ст.) став легендарним, а Жанна д'Арк була десакралізована. Досвід В. Шекспіра, що став надбанням європейської драматургії, плідно використовував, наприклад, І. Кочерга, пояснюючи «порушення історичних, вірніше — літописних фактів» внутрішньою логікою драматичних творів: у драматичній поемі «Ярослав Мудрий» шлюб Інгігерди датований 1032, хоч насправді він відбувся у 1044: відтягувати сватання на дванадцять літ «було незручним, так само як і відмовитись від цього вдячного епізоду». Посилання князя Ярослава на «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, написане пізніше, також видається прикладом вмотивованого відхилення від життєвих фактів. Виокремлюють шекспірівський та брехтівський типи Д. х. До спільних їх особливостей належать погляд на сьогодення з висоти історичного досвіду, критичний перегляд арістотелівського канону драми, вільне оперування хронотопами, відносна самостійність взаємонанизуваних епізодів. Натомість ознаки суто шекспірівської Д. х. стосуються зображення неординарних постатей, легендаризування історичних подій як іманентних, пріоритету загальнолюдських, передусім морально-етичних, цінностей, провокування глядача до співпереживання, а брехтівській Д. х. притаманний інтерес до простолюду, приземленого побуту, тлумачення історії крізь призму притчі та параболи, з'ясування каузальних принципів зображуваних подій, глядачеві відведено роль спостерігача. Брехтівський тип Д. х. ще називають драматичною хронікою-алегорією; йому властиві надчасовий узагальнений сенс, художня інтерпретація події в позасюжетних аспектах несамтожного історичного факту, з'ясування його значення, покликаного творити подію, а не репродукувати її. Тому Б. Брехт пропонує різні ключі прочитання алегоричних кодів, розкиданих у текстах п'єс, використовує відкритий («Кар'єра Артуро Уї, якої могло б не бути») чи прихований параболізм («Матінка Кураж та її діти»). Так, притчевий акцент «Матінки Кураж та її дітей» зумовлений тим, що в осереддi колізій «перебуває вже не історична особа, що притаманно класичній драматичній хроніці, а вигадана», звичайна, маленька людина, що потрапила у лещата історії. Тому виникає неминучий конфлікт, боротьба за існування, що дає змогу у минувшині віднаходити алегорію сьогодення, як у драмі «Куліш, Байда і козаки» В. Мови-Лиманського.

Драмати́чна хро́ніка-алего́рія — див.: **Драмати́чна хро́ніка.**

Драмати́чне — одна з естетичних категорій; гостре переживання особою певних суперечностей, колізій, інтриг, пов'язане з підвищеною схвильованістю та тривогою за спроби розв'язати суперечності. Німецький літературознавець Е. Штайгер («Основні поняття поетики», 1920) тлумачив Д., як і ліричне та епічне, у значенні стилю, типів тональності, пов'язував їх із душевним напруженням, уявленнями, спогадами.

Драмати́чний етю́д *(грец. drāma: дія, сценічний твір, франц. étude: вивчення, дослідження, нарис)* — невеликий за обсягом одноактний віршований чи прозовий драматичний твір, основою якого є життєвий епізод, характери дійових осіб лише окреслені, події зображені статично. Виокремлюють ліричний («Зіля Королевич», «Недоросток», «В холодку», «У жнива», «Не співайте, півні, не зменшайте ночі» С. Васильченка, «Айша та Мохаммед», «Прощання» Лесі Українки, «В найтяжчу мить» Д. Павличка), трагічний («Зимовий вечір» М. Старицького, «Кам'яна душа», «Будка ч. 27» І. Франка), гумористичний чи сатиричний («На перші гулі» С. Васильченка, «По ревізії» М. Старицького), трагікомічний («Лихо не кожному лихо — іншому й талан» М. Кропивницького, «Придурки» С. Щученко), символічно-алегоричний («Трагедія серця», «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя», «Тихого вечора», «Злотна нитка» О. Олеся, «Ще одна притча про любов...» Лесі Волошин) жанрові різновиди Д. ю.

Драмати́чний теа́тр *(грец. drāma: дія, сценічний твір і theatron: місце для видовищ)* — різновид телеспектаклю, у якому грає небагато дійових осіб, увага зосереджена на розкритті напружених конфліктів не через зовнішні їх ознаки, а через внутрішній світ.

Задля цього використовується прийом крупного плану. Сценарною основою Д. т. є телеп'єса. Він має кілька варіантів, названих серійною драмою.

Драмату́рг *(грец. drāma: дія, сценічний твір)* — автор драматичних творів (драм, трагедій, комедій, трагікомедій, водевілів, містерій, інтермедій, драматичних поем тощо), призначених для вистав на театральному кону або для читання. Деякі Д. (В. Шекспір, Мольєр, І. Котляревський, корифеї українського театру) не лише писали п'єси, а й самі реалізовували їх на сцені.

Драматургі́я *(грец. dramaturgia)* — драма як літературний рід; сукупність драматичних творів певного автора, літератури, доби. В її основу покладений сформульований Арістотелем принцип єдності часу і дії, який зумовлює напруження колізій, зіткнення характерів, боротьбу дійових осіб. Цей принцип інколи зазнавав канонізації, розростався у вимогу єдності часу і дії, часу та місця, характерну для класицистів, підлягав коригуванню, зробленому, зокрема, режисером К. Станіславським, який надав йому семантики театрознавчого поняття наскрізної дії, що може бути зовнішньою (фізичною) та внутрішньою (психічною), екстравертивною й інтровертивною тощо. Друга настанова Д. стосується драматичного вузла, тобто сконцентрованості обставин, котрі або сприяють, або, частіше, перешкоджають дійовим особам здійснити свої наміри, розкрити своє єство. Вона є сюжетно-композиційною основою вистави, кіно-, телефільму. Поєднання дії та драматичного вузла зумовлює виникнення і перебіг драматичного конфлікту, породжує динаміку колізій, інтриг, переплетення сюжетних ліній, без чого неможлива драма як літературний рід. Терміном «Д.» називають також теорію драматичної творчості, втілення розробленої режисером та сценаристом сюжетно-образної концепції театральної вистави чи кіносценарію. Особливо великого значення такому зв'язку надавав Лесь Курбас, вбачаючи своє покликання в організації не лише спектаклю, а й власне драматургійного матеріалу. Тому він прагнув творити разом з драматургами, зокрема з М. Кулішем (п'єси «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Патетична соната»). Розуміння таких сценічних потреб спонукало корифеїв українського театру М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого самих писати відповідні твори. Продуктивний зв'язок між драматургом та режисером у сучасному українському театрі, репертуар якого складається переважно з надбань класики на зразок «Назара Стодолі» Т. Шевченка чи «Мартина Борулі» І. Карпенка-Карого, розірваний, постать драматурга трактується «на рівні освітлювальника або, швидше, підмітальника кону» (О. Ірванець), тому сучасна Д., представлена доробком В. Діброви, Неди Нежданої, Ірени Коваль, Я. Верещака, С. Щученка, опинилася у ситуації «відсутньої присутності», не відома українському і зарубіжному глядачеві. Про це свідчив і фестиваль сучасної європейської Д. «Bonner Biennalle» (Німеччина, 2002), де були представлені спектаклі англійки Сари Кейн, фіна К. Шмедса, німця Ф. Катера, турка Й. Юла, молдаванки Ніколети Есінеску, латвійки Інги Абеле, росіян Є. Гришкова, В. Сігарьова та ін., але не було сучасних українських драм.

Драматургі́я перерóбок *(грец. dramaturgia)* — інтертекстуальна практика художньої переінтерпретації традиційних сюжетів («Антігона» Софокла, «Антігона» Ж. Ануя, «Антігона» Б. Брехта, «Макбет» Е. Йонеско), вічних мотивів та образів (Дон Жуан, потлумачений Т. де Моліною, Мольєром, О. Пушкіним, Лесею Українкою та ін.), інсценізації, адаптації відомих п'єс або будь-якого літературного тексту (роману, повісті, оповідання, притчі тощо) до сценічних потреб. Так, Лесь Курбас вдавався до зумовлених концепцією експериментального театру перероблень творів «За двома зайцями» М. Старицького, «Джіммі Хігенс» Е. Сінклера; Б. Брехт за основу «Тригрошової опери» узяв «Оперу жебраків» Дж. Гея, п'єси «Матінка Кураж та її діти» — повість «Простакові всупереч, або Дивовижний життєпис дурисвітки та волоцюги Кураж» Г.-Я.-К. Гріммельсгаузена. Твори Д. п. перебувають у потужному силовому полі інтертекстуальності, співвідносяться як варіанти, виявляють можливості його оригінальних, нових за якістю реалізацій. Так, весь доробок В. Шекспіра складається лише з Д. п. Драматурги іноді зверталися до Д. п., виходячи з потреби започаткувати чи поновити репертуар вистав. Так чинили корифеї українського театру, передусім М. Старицький, який вдавався до Д. п. прози М. Гоголя (оперета «Різдвяна ніч», п'єса «Сорочинський ярмарок», лібрето опери і драма «Тарас Бульба»), п'єси Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані» (оперета «Чорноморці»), драматичного етюду «На Кожум'яках» (комедія «За двома зайцями») І. Нечуя-Левицького, п'єси «Перемудрив» Панаса Мирного (комедія «Крути, та не перекручуй»), оповідання «Зимовий вечір» (однойменна драма) Елізи Ожешко, повісті «Хата за селом» (драма «Циганка Аза») Ю. Крашевського, народної думи «Маруся Богуславка» (однойменна драма) тощо. Упереджена критика звинуватила драматурга у плагіаті, тому він мусив захищати власну творчість у судовому порядку, відстоюючи своє право на Д. п.

«Драхт асури́к» («Асирі́йське дéрево») — пам'ятка давньоіранської писемності, найраніший зразок муназаре, написаний парфянською мовою за доби Аршакідів (250—225 до н. е.), що в період Сасанідів наблизився до середньоперської мови. «Д. а.» оповідає про суперечку між козою та пальмою (асирійським деревом) щодо того, хто з них корисніший для людей.

«Дрібна́ бібліотéка» — одне з перших в Україні серійних видань культурно-просвітницького опору, засноване у Львові (1878—79) за ініціативою І. Франка та за участі М. Павлика, І. Белея, Є. Озаркевича. У них поряд з перекладною публіцистикою і науково-популярними брошурами М. Добролюбова, Д. Писарева, Е. Геккеля, Т. Гекслі, Г. Шеля, працею «Література українська, проскрибована урядом російським» М. Драгоманова, написаною з приводу Емського указу, тиражувалися також художні твори — поема «Каїн» Дж. Г. Байрона, уривок з роману «Довбня» Е. Золя, впорядковані І. Франком «Думи і пісні найзначніших європейських поетів» тощо.

«Друг» — літературно-науковий, громадсько-політичний двотижневик (Львів, 1874—77), що виходив за ініціативою «Академического кружка» спочатку як орган москвофілів під назвою «Письмо для белетристики і науки» за редакцією І. Кордасевича, пізніше — А. Зофіовського та Л. Павлиша, а після приходу до редколегії І. Франка (псевдонім — Мирон Джеджалик) та М. Павлика — як орган просоціалістичної молоді (фактичним редактором був А. Доль-

ницький). Важливу роль в еволюції журналу відіграли листи М. Драгоманова, зокрема лист «Опізнаймося», у якому йшлося про становище українців та шляхи формування національної свідомості. Крім соціально заангажованих публікацій, тут друкувалися програмові статті «Поезія, її становисько в наших временах», «Літературні письма», «Слівце критики» І. Франка, де він обстоював концепцію реалізму, його оповідання з бориславського циклу («Ріпник», «Навернений грішник», «На роботі»), сонет «Народні пісні», вірші «Від'їзд гуцула», «Наймит», романтична повість «Петрії і Довбущуки». Актуальні етнологічні та філологічні проблеми того часу порушував М. Павлик у студії «Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині», в рецензіях на різні галицькі видання, а також А. Дольницький, який обстоював потребу відмови від штучного «язичія» («Язык в галицкой литературе»). На сторінках часопису читач також міг ознайомитися з повістю «Денис» І. Вагилевича, оповіданнями «Напотемки», «Домна Розанда» А. Переплиса (псевдонім А. Дольницького), «Зачарований дуб» О. Стороженка, з творами І. Белея, І. Верхратського, В. Лукича (псевдонім В. Левицького) та ін., з перекладами доробку Й.-В. Гете, М. Лермонтова, Г. Гейне, Г. Флобера, М. Йокаїї тощо. Деякі матеріали передруковувалися з журналу «Вестник Европы».

«Друг читача́» — щотижнева газета Держкомпреси УРСР і Товариства любителів книги (Київ, 1960—91). Інформувала про роботу видавництв, поліграфічних підприємств, мережі книготоргівлі, постійно друкувала огляди книжкової продукції, анотації, рецензії, бібліографічні довідки, художні твори тощо. Нині газета поновлена завдяки її головним редакторам, братам В. та Д. Капрановим.

Дру́гий о́біг — незалежний видавничий рух у Польщі другої половини 70-х — початку 80-х XX ст., пов'язаний з антикомуністичним опором, діяльністю опозиції, що, нехтуючи компартійною цензурою, здійснювала самвидав. Твори переважно підписували псевдонімами або поширювали анонімно. Крім політичних брошур, найпомітнішими були повісті Т. Корвінського, К. Брандиса, Я. Стрийковського, Я. Боженського, поетичні збірки Нової фали, передруковувалися також книги еміграції, як-от Ч. Мілоша. Були популярними і самвидавівські журнали, наприклад «Запис», «Пульс», «Арка», «Культура незалежна» та ін. Д. о. проаналізований у передмові А. Фрісцке у виданні «Хто був і ким у другім обігу? [...]» (1995).

Дру́гий південнослов'я́нський вплив — культурні, мистецькі та літературні тенденції, започатковані на Афоні (Греція); поширилися у XIV—XV ст. на землях Сербії, Далмації, Болгарії і Македонії, в монастирях Афона, Константинополя, Києва. Основою Д. п. в. був ісихазм — релігійно-філософська концепція Григорія Синаїта і Григорія Палами. Термін до наукового обігу запровадив у 1894 О. Соболевський. Вживається задля відмежування від першого (болгарського) південнослов'янського впливу, що збігався із прийняттям християнства у Київській Русі X—XI ст. Д. п. в. зумовив реформу слов'янської писемності тирновського патріарха Євтимія (Євтимієва реформа) та серба Костянтина Філософа Костенецького, актуалізовану при перекладах творів з грецької мови, коли обстоювався принцип буквального перекладу, та при унормуванні церковнослов'янського правопису, наближенні його до мінускульного грецького зразка, запровадженні розділових знаків на письмі. Зазнало змін і графічне оформлення рукописів, поширеними були ідеографія, геометричний та рослинний орнаменти, у шрифті — молодший півустав. Першорядного значення набуло застосування специфічного емоційно-експресивного неоазійського стилю, так званого «плетіння словес», що, виявляючи свій виразний інтровертивний характер, засвідчений тогочасними агіографіями та ораторсько-повчальною літературою, полягало в перенасиченні тексту різними стилістичними фігурами, монологічними прийомами, неологізмами, тропами, ускладненим синтаксисом. У давньому українському письменстві Д. п. в. з'явився завдяки митрополитам Кипріану та Григорію Цамплаку, які залучили його до цього руху південнослов'янського передвідродження, сформульованого у «Книзі Костянтина Філософа», або «Книзі Костянтина Граматика», тобто Костянтина Костенецького (перша половина XV ст.). Тоді старший києворуський півустав змінився молодшим півуставом південнослов'янського типу, утверджувалася нова система давньоукраїнських орфограм. Такі тенденції позначилися на «Букварі» (Львів, 1574) Івана Федоровича, на заблудівських та острозьких першодруках, граматиках Лаврентія Зизанія (1596) та Герасима Смотрицького (1619), творах Івана Вишенського та ін.

«Дру́жба наро́дов» — літературно-художній громадсько-політичний журнал, заснований у СРСР як альманах (1939); з 1949 з'являвся шість разів на рік, з 1955 — щомісячно задля популяризації художньої літератури радянських республік. Тут постійно функціонували рубрики «Проблеми життя», «Люди, події, час», «Світ очима письменника», «Нові імена», «Критика та бібліографія», «Літературна спадщина» та ін., а також публікувалися різножанрові твори. Часопис продовжує виходити і в сучасній Російській Федерації за редакцією О. Ебакоїдзе. Свого часу тут друкувалися «Санаторійна зона» М. Хвильового; романи М. Стельмаха; «Тронка», «Собор», «Твоя зоря» О. Гончара; «Євпраксія» П. Загребельного; «Біла тінь», «Рубіж» Ю. Мушкетика; «Спектакль» В. Дрозда; «Четвертий вимір» Р. Іваничука; «Нині і завжди» Ю. Покальчука; повісті «Шкільний хліб» Є. Гуцала; «Тепла осінь» Вал. Шевчука та ін.; поезії П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, М. Семенка, Д. Павличка, І. Драча, Б. Олійника, Р. Лубківського, П. Мовчана та ін. При журналі виходили серійні додатки «Библиотека классиков литератур народов СССР» (1957—60), «Библиотека исторических романов народов СССР» (1961—63), «50 лет советского романа» (1964—70), «Библиотека "Дружбы народов"» (1971—80), започаткована в 1981 «Библиотека советской прозы» у п'ятдесяти томах.

«Дру́жний лихва́р» — українське студентське товариство (Львів, 1870—82), що виникло як альтернатива москвофільському «Академическому кружку» на основі товариства «Академічна бесіда», стало підґрунтям «Академічного братства», займалося народницькою діяльністю, влаштовувало вечори, присвячені Т. Шевченку, Г. Квітці-Основ'яненку, організовувало виклади про І. Нечуя-Левицького, Е. Золя, Г. Гейне. За його сприяння було віднайдено та впорядковано могилу М. Шашкевича, його коштом видано «Антологію руську» (1881).

«Дру́жно впере́д» — громадсько-культурний ілюстрований щомісячник, заснований в 1951 у Пряшеві Союзом русинів-українців Чехо-Словаччини як орган Центрального комітету Культурної спілки українських трудящих. Крім політичної публіцистики, у ньому в рубриці «Поетичний літопис чехословацько-української дружби» друкувалися матеріали про історію празького видання «Кобзаря» Т. Шевченка, зв'язки І. Франка з представниками чеської та словацької творчої інтелігенції тощо. При журналі з 1963 виходив педагогічний додаток «Школа і життя».

«Дру́зі Е́ліота» — заснована в 1997 група студентів Ніжинського педагогічного інституту ім. М. Гоголя. Її представники (А. Дністровий, А. Іванов, С. Коноваленко) намагалися творчо самореалізуватися на засадах інтенційності, звернення людини до божественної сутності, заперечення раціоналістських традицій.

Дру́їд *(франц. druides, від кельт.: ті, що поклоняються дубу, віщуни)* — кельтський жрець, поет, вояк, вождь, який відігравав визначальну роль у духовному, політичному та громадському житті кельтських племен, належав до вищих щаблів тогочасної суспільної ієрархії, визначав особливості культури, уснопоетичної творчості. Д. організували відсіч римській експансії у Галлії, зокрема агресії Юлія Цезаря. Зникли з історичного простору у IV—V ст. після запровадження християнства.

«Друка́р» — видавничий кооператив (Львів, 1924—28), директорами якого були П. Буняк, С. Микитка, І. Мусій. До його складу входило біля 80 видавців. Кооператив друкував журнал «Світ» (1924—28), календарі «Веселка», «Друкар», «Світ», «Товариш», науково-популярні та художні книжки.

Друка́рство — друкування текстів та ілюстрацій друкарським способом. Перші українські друковані книги з'явилися в 1491 у Кракові. Ними були «Октоїх» та «Часословець» Швайпольта Фіоля (гіпотетично Святополка Хвилі). Його справу продовжили білорус Франциск Скорина (1525) та ін. видавці у Заблудові (1561), Єв'ю (1611), Могилеві, Кутеїні (1630); була популярною мандрівна друкарня В. Тяпинського. Іван Федорович (Федоров), переїхавши до Львова з Москви, де він зазнав переслідувань з боку царської влади, видрукував свого «Апостола» (1574), а також інші книги церковнослов'янською мовою в Острозі, де діяла постійна друкарня. У ній з'явились 26 видань, зокрема відома Острозька біблія (1581). Друкарні працювали і в Дермані (1602—05), Стрятині (1604), Крилосі (1605), Угерцях Заплатинських (1618), Константинові, Почаєві (з перервами в 1618), Рахманові (1619), Луцьку (1625), Четвертні (1625), в селі Чорна (1629), в Крем'янці (1628), в Житомирі (з 1783). Найвідомішою серед них була Львівська, що спочатку належала І. Якубовичу, а з 1591 стала власністю Ставропігійського братства. Перша друкарня на Київщині була розташована у Фастові (прибл. 1597), згодом на базі друкарні Балабанів за ініціативою науково-літературної групи «Атеней» у 1616 засновується Києво-Печерська друкарня, яка діяла до середини XVIII ст. Водночас у Києві працювали друкарні Т. Вербицького та С. Соболя (1625—30), з 1785 — Києво-Могилянської академії, з 1799 — губерніальна. Перша друкарня в Чернігові розбудовувалася з 1626 завдяки Кирилу Транквіліону Ставровецькому, справу якого продовжив архієпископ Лазар Баранович, фундатор такої ж установи в Новгород-Сіверському (1671), перенесеної в 1679 до Чернігова. Розвиток Д. в Україні був перерваний низкою репресивних заходів царського уряду щодо української книжної мови, починаючи з указу Петра I від 5 жовтня 1720, підтвердженого розпорядженням синоду (1721) про запровадження суворої цензури щодо української книжки. Деякі друкарні, зокрема чернігівську, конфіскували, а практика книгодрукування була викорінена, поступившись поширенню рукописних книжок, хоча спорадично була зафіксована в Єлисаветграді (1764), Кременчуку (1765), Бендерах (1791), Катеринославі та Харкові (1793), Кам'янці-Подільському, Миколаєві (1798); публікувалися переважно урядові розпорядження імперської адміністрації. На початку XIX ст. Д. у зв'язку із запровадженням друкарської машини перетворилося з ремесла на окрему галузь промисловості.

«Друка́рь» — видавництво, засноване в 1917 (існувало до 1924) у Петрограді, відразу після жовтневого перевороту перенесене до Києва. Поряд з книжками з проблем мовознавства, літературознавства, словниками, підручниками, художніми листівками тут з'явився двотомний «Кобзар» Т. Шевченка, «Байки» Л. Глібова, «Твори» Лесі Українки, друге видання «Сонячних кларнетів» П. Тичини, «Мій дар» В. Кобилянського, «Антологія римської поезії» М. Зерова, антологія «Нова єврейська поезія» в перекладі В. Атманюка, «Нариси з історії української мови та хрестоматія з пам'ятників староукраїнщини XI—XVIII вв.» О. Шахматова та А. Кримського. При видавництві виходив журнал «Наше минуле».

Друко́ваний а́ркуш — одиниця обчислення натурального обсягу видання, що дорівнює половині паперового аркуша будь-якого стандартного формату. Кількість знаків Д. а. залежить від формату набору та кегля шрифту. Для визначення кількості Д. а. у неформатному виданні застосовують відповідні коефіцієнти перерахунку. Див.: **Авторський а́ркуш.**

Дубле́ти *(франц. doublet, від double: подвійний)* — варіанти мовних одиниць, а також абсолютні синоніми та етимологічні слова, тобто фонетично схожі, бо спільні за походженням, але відмінні за семантичними нюансами значень: *хором — храм, Теодор — Федір, кшатрій — цезар — цісар — цар — кайзер* тощо. Трапляються Д. і серед літературознавчих термінів: *авантюра — авантура, анаколуф — анаколут, анекдот — анекдота* та ін. Застосування таких варіантів цілком виправдане мовною практикою. Д. вживається також на позначення другого однакового примірника у бібліотеці, колекції, музеї.

Дубля́ж *(франц. doublage: подвоєння)* — подвоєння, дворазова тотожна дія. Застосовується також при вказуванні на почергове виконання ролі двома акторами, на озвучування фільму іншою мовою. Поняття вживається і в художній літературі, коли йдеться про повторюваність кількох подій.

«Дубо́ве ли́стя» — альманах, присвячений пам'яті П. Куліша (Київ, друкарня П. Барського, 1903), упорядкований Б. Грінченком, М. Чернявським, М. Коцюбинським, за участі кращих молодих письменників. Хоча цензура вилучила листи до П. Куліша, понівечила купюрами тексти оповідань «Серед степів» Панаса Мирного, «Лялечка» М. Коцюбинського, поезії А. Кримського, в альманасі містилися неушкодже-

ні добірки Лесі Українки, П. Грабовського, В. Самійленка, М. Чернявського, М. Вороного, оповідання «Самота» О. Маковея, «Очі» Наталі Кобринської, «Битва» Ольги Кобилянської, «Рукавички» Любові Яновської, «Вона письменна» Грицька Григоренка, «Як я вмер» Б. Грінченка.

«Ду́кля» — літературно-мистецький публіцистичний часопис, орган Української філії Спілки словацьких письменників (Пряшів), заснований у 1952, виходив шість разів на рік за редакцією І. Мацинського, Ф. Іванчова, нині — І. Яцканина. У ньому друкують твори українських письменників Лемківщини, Словаччини, України. Особливого значення журнал набув у 60-ті XX ст., популяризуючи твори репресованих письменників, шістдесятників та дисидентів.

Дум — народний поет і музика в Афганістані, який зазвичай виконував свої твори в супроводі музичного інструмента. Найвідоміші Д. — Тавакул, Міра, Сеїд Камал (XIX ст.).

Ду́ма *(польс. duma)* — ліро-епічний вірш елегійної тональності у давній польській поезії, близький до голосіння, застосовуваний при оплакуванні рицаря, що супроводжувалося переліком його чеснот. Нараційні елементи Д. мали дидактичні ознаки. У XVII ст. героїчна тональність Д. поступається перед еротичними та побутовими мотивами, існуючи паралельно з ними. Відомі жанрові різновиди Д.: епічно-героїчна в доробку Ю. У. Нємцевича («Історичні співи»), еротично-фантастична — А. Грози тощо. Але й за наближення Д. до буколіки чи медитації у ній зберігається сум з приводу втрати героя, що за доби романтизму безпосередньо відображене у баладах, наприклад у доробку К. Бродзинського, Б. Залєського, С. Гощинського, Л. Семенського чи Ю. Словацького. У російській поезії К. Рилєєв назвав Д. свої поеми, живлені пасіонарними мотивами переважно української поеми, очевидно, беручи за приклад лірику Ю. У. Нємцевича.

Ду́ми — епічний жанр українського фольклору, генетично пов'язаний із голосіннями, історичними піснями та баладами, переважно про діяльність українського козацтва XVI—XVIII ст. Від інших ліро-епічних жанрів різниться особливим речитативним способом виконання (дорійським ладом з підвищеним четвертим ступенем) під акомпанемент кобзи, бандури чи ліри, а також формою і реалістичним світосприйманням без зловживання тропами чи фантастичними елементами, що властиве билинам. Термін «Д.» запровадив у фольклорний та літературний обіг М. Максимович (1827), самі ж виконавці, переважно кобзарі, вживали поняття «козацькі пісні», «лицарські пісні», «пісні про старовину», «псальми». Вперше термін був ужитий у перекладеній польською мовою Біблії (1561), зафіксований як жанр (1506) та опублікований в 1587 в «Анналах» польського хроніста С. Сарницького (Краків), який наводив текст про героїчну смерть двох братів Струсів під час походу на Волощину. Д. згадувалися також у творах інших польських письменників XVI ст. — М. Рея, А. Чагровського, М. Коберницького та українських, як-от у віршах Іоаникія Волковича, а також у поетиці «Гори Парнасу» (1670). Тематично Д. розмежовуються на два великі цикли. До першого, хронологічно давнішого, належать фабули, пов'язані з антитурецькою та антитатарською боротьбою українського козацтва (найраніший текст цього жанру, датований 1684, віднайдений М. Возняком у рукописному збірнику Кондрацького, — Д. «Про козака Голоту», а також «Втеча трьох братів з города Азова», «Маруся Богуславка», «Сокіл і соколя» тощо), про героїчну смерть козака («Смерть козака на долині Кодимі», «Самарські брати», «Івась Коновченко», «Хведір Безрідний», «Вдова Сірка Івана» та ін.), про перебування в неволі та щасливе повернення з неї чи з походу («Плач невольників», «Самійло Кішка», «Олексій Попович», «Отаман Матяш старий» та ін.), а також соціально-побутовий цикл із дидактичним елементом, як-от «Про вдову і трьох синів», «Про брата і сестру» тощо. До другого циклу відносять пісні про Хмельниччину, власне про козацько-шляхетську війну («Хмельницький і Барабаш», «Перемога під Корсунем», «Молдавський похід Хмельницького», «Смерть Богдана й вибір Юрія Хмельницького»), та соціальні пісні («Козак нетяга Фесько Ганджа Андибер», «Бідна вдова і три сини», «Сестра і брат»). Деякі з них мають від кількох до кількадесятьох варіантів: «Втеча трьох братів з города Азова» нараховує до п'ятдесяти текстуальних різновидів, «Івась Коновченко», або «Іван Удовиченко-Коновченко», — до шістдесяти. Д. не мають строфічного нормативу, розмежовуються на нерівні, суголосні потребам нарації періоди (уступи), кожен з яких витворює семантично-синтаксичну цілісність, концентрує викінчену думку. Цей астрофічний вірш структурується на нерівноскладові (від чотирьох до сорока) верси, скріплені переважно небагатою дієслівною римою, що може охоплювати кілька віршових рядків: *«Назад коней завертайте, / З піхов шаблі виймайте, / Мені, брату меншому, / пішому піхотинцю, / З пліч голову здіймайте, / У чистому полі поховайте, / Звіру-птиці на поталу не подайте!»* («Втеча трьох братів з города Азова»). Велику роль відіграє емфатичний акцент. Д. розглядаються як основа українського верлібру. Композиція зазвичай стала: традиційний заспів (заплачка), що починається здебільшого вигуком *ой, гей* (*«Гей, у святу неділеньку та рано-пораненьку»*), переходить у розлогу, іноді у вигляді паралелізму, розповідь з ретардаціями, кульмінацією та розв'язкою, яка часто трактується як прохання або славень: *«Буде слава помеж козаками, помеж друзями, помеж рицарями, помеж добрими молодцями!»*. Довга музична рецитація Д. з плавною, мінливою формою суголосна голосінням, у кожного виконавця набувала свого характеру. У тексті, що залишається стабільним, часто використовуються синонімічні паралелізми, семантичні тавтологізми (*Січ-мати, хліб-сіль, вовки-сіроманці, думає-гадає, квилить-проквиляє*); постійні, так звані гомерівські, епітети (*мир хрещений, тихі води, буйний вітер, віра бусурманська, сива зозуля, синє море, білий камінь*); архаїзми (*глас, рече* тощо), що надають пісням особливої поважності; символіка чисел (*три* сестри, *сім, тридцять*, *сорок* літ неволі); димінутиви (*рано-пораненьку*) тощо. Д., закорінені у дружинному епосі, в колядках, у «Слові о полку Ігоревім», є, за твердженням П. Житецького, синтезом усної словесності та книжного, поширюваного мандрованими дяками силабічного вірша. Цю гіпотезу підтримував В. Перетц, вбачаючи у Д. «гармонійний синтез культурно-індивідуальної творчості з народною». Першими їх виконавцями були козаки, переважно сліпі вояки, згодом — кобзарі, лірники, бандуристи Централь-

ної та Лівобережної України, які об'єднувалися у братства. Найвідоміші серед них — кобзарі І. Стрічка, А. Шут, П. Братиця, О. Вересай, І. Кравченко-Крюковський, Ф. Холодний, Т. Пархоменко, П. Древченко, М. Кравченко, Г. Гончаренко, Є. Мовчан, І. Кучугура-Кучеренко, Ф. Кушнерик та ін., лірники А. Скоба, І. Скубій, А. Гребень та ін. Іноді серед них траплялися й жінки, наприклад сліпа співачка Явдоха Пилипенко. Інтерес до Д. з'явився в українських дослідників на початку XIX ст., очевидно, під впливом концепції Й.-Г. Гердера, містифікованих «Пісень Оссіана» Дж. Макферсона, ідей раннього романтизму та щойно зароджуваного слов'янофільства. Вже на початку XIX ст. В. Ломиковський упорядкував збірник з тринадцяти зібраних на Полтавщині творів цього жанру, опублікований П. Житецьким (1892—93). Першим виданням Д., записаних на Полтавщині, вважається «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819) М. Цертелєва. П. Куліш спробував звести їх разом у невдалій поемі «Україна. Од початку Вкраїни до батька Хмельницького» (1843). Ґрунтовне двотомне дослідження «Історичні пісні малоруського народу» (1874—75) В. Антоновича та М. Драгоманова використовувало досвід М. Максимовича, І. Срезневського, П. Лукашевича, М. Костомарова, П. Куліша, А. Метлинського та ін. Важливою була публікація мелодій Д., здійснена М. Маркевичем («Південноруські пісні з голосом», 1857), М. Лисенком («Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні Остапа Вересая», 1874), Ф. Колессою («Мелодії українських народних дум», 1910—13), записи на фонографі, які зробила Леся Українка (1908). Основу видання «Українські народні думи» (1927—31) Катерини Грушевської становили матеріали П. Мартиновича. Збиранням та осмисленням Д. займалися як українські науковці (І. Лизогуб, Л. Жемчужников, І. Манжура, І. Франко, П. Мартинович, В. Горленко, М. Сумцов, Д. Ревуцький, Катерина Грушевська, Марія Грінченко, О. Білецький, М. Рильський, С. Грица, Б. Кардан, Г. Нудьга та ін.), так і російські (Ф. Буслаєв, О. Міллер, О. Веселовський, М. Сперанський, О. Пипін), хорватські (В. Ягич), польські (М. Грабовський, Ч. Нейман, М. Касіян), французькі (А. Ходзько, А. Рамбо, М. Шеррер), німецькі (Ф. Боденштедт, П. Дільс, П. Кремер), італійські (Д. Чамполі); переклади різними мовами засвідчували зацікавлення іноземних реципієнтів цим епічним феноменом українського фольклору. Художні особливості Д. використані у прозі М. Гоголя («Тарас Бульба»); в поезії Є. Гребінки; особливо в доробку Т. Шевченка, частково інкрустовані в його поему «Сліпий», у повість «Прогулка с удовольствием и не без морали»; у стилізованих історичних поемах С. Руданського; у «Думі про двох братів Кантемирів» буковинця С. Лакусти. Поняття «Д.», не втрачаючи свого значення, набувало літературного переосмислення, іноді жанрового переінакшення: «Дума про трьох братів», «Три сини» П. Тичини, «Ой настала, браття, велика година» М. Рильського, «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Дума про тебе» М. Стельмаха, «Дума про Вчителя» І. Драча. Іноді з'являлися полемічні твори до уже відомих Д. (наприклад, «Втеча трьох братів неазовських» Ліни Костенко).

Ду́мка — народна пісня, лірична в українському фольклорі, ліро-епічна, елегійна — у білоруському (збірник «Думки білоруські [...]» Вл. Вериги, 1885) та польському (збірник «Польська епіка народна» С. Черніки, 1958), якій властиві увага до явищ природи, сердечних переживань. Д. часто була імпровізованою, виконувалась речитативом під музичний супровід (ліра, кобза, бандура), наприклад «Чи я в лузі не калина була?». Цьому поняттю відповідали публікації розділу «Думи і думки» альманаху «Русалка Дністровая». Д. також називають жанр невеликої за обсягом медитативно-елегійної лірики з драматизацією ліричного сюжету, іноді близький до балади та романсу, поширений у творчості українських, польських, білоруських романтиків та представників української школи в польській літературі першої половини XIX ст. Термін належить польському романтику Б. Залєському, який умовно розмежовував їх на чотири частини: боянова, в якій поет здатен піднестися до духовного осяяння пророка (народного вєща); русалки, виповнені еротичними мотивами; ліричні рефлексії аніми та анімуса; наслідування українських народних пісень. На початку своєї творчості звертався до цього жанру і Т. Шевченко, зокрема у віршах «Тече вода в синє море», «Вітре буйний, вітре буйний!», «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови», «Вітер з гаєм розмовляє», а також у пізніших творах «Дівичії ночі», «Не женися на багатій», «Не завидуй багатому». Д. називали як окремі твори, зокрема «Думка» («Нісся місяць ясним небом») М. Шашкевича, «Як ранок осипле квіточки росою» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Дружили ми, а пройдуть літа» П. Грабовського, так і цикли («Думки» Ю. Федьковича), збірки («Думки і пісні та ще дещо» А. Могили — псевдонім А. Метлинського). Вживався цей жанр і в білоруській ліриці: «Думка» Ф. Богушевича, особливо у доробку Я. Купали («Мае думкі», «Да сваіх думок», «Думка», «Думкі маркотныя», «Думкі перад весной»), Я. Коласа («Думкі», «... Думкі ўюцца, томяць груди») та ін. Якщо у ліриці термін «Д.», зважаючи на його дефінітивну невиразність, не прищепився, то у музиці став жанрово-стильовою основою інструментальної та вокальної творчості на зразок складеного за мотивами українських народних пісень фортепіанного твору «Шумки і думки» українського композитора польського походження М. Завадського, увійшов до назви фортепіанних творів В. Заремби, П. Чайковського, тріо А. Дворжака, позначився на «Українській рапсодії» М. Лисенка, на опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, на балеті «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.

Дуоде́цима *(лат. duodecima: дванадцять)* — дуже дрібний шрифт або формат друкованого видання на 1/12 паперового аркуша. При цьому аркуш має обсяг 22,5 сторінки.

«Дура́цька літерату́ра» *(нім. Narrenliteratur)* — різновид сатири, спрямований на висміювання дурнів або кпинення з їх позиції над здоровим глуздом, що виявляється абсурдним. Такі тексти апробували вже за античної доби, зокрема у доробку Арістофана, Плавта, Лукіана. За доби середньовіччя ідея «Д. л.» була втілена у трикстерстві, що відповідало атмосфері сміхової культури, організації свят дурнів з травестуванням сакральних ритуалів. Популярними були шванки, фастнахтшпілі, анекдоти, народні книги на зразок «Шильдбюргерів» (1597) тощо, які відображали стихію егалітарного світоуяв-

лення. «Д. л.» зумовила появу крутійського роману, «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле, «Сімпліціссимуса» Г.-Я. Гріммельсгаузена, сягаючи нової та новітньої літератури: «Листи божевільного до божевільної» К. Гуцкова, «Очима клоуна» Г. Беля, «Справа д'Артеза» Г. Е. Носсака.

Духо́вна дра́ма *(грец. drama: дія)* — літургійний драматично-театральний жанр, поширений за доби середньовіччя (X—XVI ст.) при католицькій церкві, пристосовуваний до її потреб. Д. д. зберігала свою автономність, мала вигляд діалогів; у її творах імітувалася старозавітна та християнська історія, інсценізувалися сюжети апокрифів, житій святих, Св. Письма, тому вона називалася біблійною. До Д. д. належали переважно короткі віршовані п'єси на п'ятнадцять — сто віршованих рядків. Вони диференціювалися на драматизацію обрядів з афабулярними видовищами, діалоги як жанр, власне літургійну містеріальну драму. Яскравим прикладом Д. д. може бути збережене в англо-нормандському рукописі різдвяне «Дійство про Адама» (XII ст.), що складається з трьох частин: гріхопадіння, вбивство Каїном Авеля та явлення пророків. Текст написаний народною мовою (переважно римовані восьмискладові двовірші), а сценічні ремарки виконані латиною.

Духо́вні ві́рші *(грец. versus: повтор, поворот)* — форма народної епічної, ліричної, інколи ліроепічної творчості, яка адаптувала книжні канти і псалми до розуміння пересічним слухачем, живилася мотивами агіографій, частково апокрифів: «Голубина (глибинна — Ю. К.) книга», про Олексія, чоловіка Божого, Марка багатого, Йосипа прекрасного, Єгорія хороброго, Федора Тірона, Дмитра Солунського та ін. Виконувані лірниками чи кобзарями, а також прочанами, «каліками перехожими», мандрованими дяками, мали вигляд дисметричного, переважно акцентного вірша, що зазнав впливу поширюваної у братських школах силабіки, елементів літургійної драми. Водночас Д. в. називали переважно діалогізовану релігійну лірику — гімни Богу, Діві Марії, святим. Перші її зразки зафіксовані у виразно антипапському Загоровському збірнику (кінець XVI ст.) на Волині, знайденому в 1851, а також у доробку Памва Беринди, Касіяна Саковича, Кирила Транквіліона-Ставровецького, Іоаникія Волковича, Симеона Полоцького та ін. Особливо розвинулися Д. в. у творчості Лазаря Барановича («Житія святих», 1670; «Аполлінова лютня», 1671 тощо), Дмитра Туптала Ростовського («Руно орошенеє», 1680), Самійла Мокрієвича («Виноград домовитом благим насажденний», 1697), Івана Максимовича («Алфавіт зібраний, римами складений від Святих Писань, з давніх висловлювань, на користь усім читачам, у правій вірі сущим», 1705; «Богородице Діво, книга наречена, від Троїці пресвятої пред віки складена [...]»), віршах братів Антона й Олексія Словицьких (1714), введених до рукописного збірника «Квіток благоуханний», акровіршах Василя та Івана Пашковських та ін. Д. в. є також різдвяні коляди; І. Франко вбачав у них «правдиві перли церковної поезії», «пісні справді взірцеві, твори високої поетичної стійності»: «Вселенная, веселися», «Радость нам ся сяє», «Дивная новина», «Новая радость світу ся явила», «Цвіт мисленний» та ін. У богородичних піснях відчутне відлуння євангельського та апокрифічного змісту, благання захистити від бусурман та агарян, наявне і в піснях на честь Миколи-чудотворця. У Д. в. елегійної тональності розвивалися філософські міркування екзистенційного характеру (драматичні взаємини життя і смерті, неминучий вибір між добром і злом, Богом та дияволом, християнський ідеал покликання людини).

Духо́вно-істори́чна шко́ла — течія в літературознавстві, сформована на основі «філософії життя» і досвіду класичного романтизму. Своєю назвою завдячує Ф. Шлегелю, який обстоював поняття історії Духу, поглиблене В. Дільтеєм («Вступ до науки про дух», 1883) під час його полеміки з ідеями «історичного розуму» Г.-В.-Ф. Гегеля. Переглядалися положення культурно-історичної школи та філологічного позитивізму, репрезентованого, зокрема, теорією фактографізму В. Шерера й Е. Шмідта. Йшлося про синтез духовно-історичної та психологічної інтерпретації художньої літератури, незалежної від набутків природничих дисциплін. Концепція В. Дільтея аргументувалася у працях «Життя Шлейєрмахера», «Чарльз Діккенс і геній оповідної літератури», «Про здатність уяви поетів», «Сила поетичної уяви та безум», «Уява поета», «Історія юного Гегеля», «Переживання і поезія». Вона розбудовувалася на усвідомленні єдності часу та нації, власне історичного духу, що виникає завдяки невичерпному потенціалу генія, на поєднанні категорій історичного й психологічного, на відчуттях митця, запроваджених через поетичну форму в розмаїття поетичної реальності, в різні історії античності, середньовіччя, класицизму, романтизму. Літературний, передусім поетичний, твір порівняно з іншими гуманітарними феноменами найадекватніше відтворює сутність життя, нерозмежованого на «внутрішнє та зовнішнє», бо «у мові глибина душі віднаходить вичерпне та достеменне вираження». За В. Дільтеєм, методом літературознавства має бути не пояснення, як у природничих науках, а герменевтичний принцип розуміння і тлумачення, безпосереднє осягнення художнього явища в герменевтичному колі. Письменник живе у світі багатої уяви, звільняється від довкілля шляхом активізації потужних креативних інтенцій, які потребують аналогічного мистецтва тлумачення. Ці ідеї виявилися суголосними міркуванням Ф. Шлейєрмахера, О. Потебні, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера. Д.-і. ш. вважала важливою типологію світобачення та особистості митців, визнаних рівнозначними при зіставленні, яка відображала історію духу певної нації як рух автономних, індивідуально неперебутніх ідей, настроїв чи образів. Тому цю школу називали ще культурно-філософською. Розквіт Д.-і. ш. припадає на 20-ті XX ст., коли з'явилися монографії Ф. Штріха («Німецька класика та романтика», 1922), чотиритомне дослідження Г. Корффа («Дух епохи Гете», 1923—53), низка праць О. Вальцеля («Німецький романтизм», 1918; тритомна «Німецька поезія від Готшеда до сьогодення», 1927—30; «Межі поезії та непоезії», 1937), студії Г. Цізарца («Поезія німецького бароко», 1924). Її методологічні принципи були вироблені після Першої світової війни передусім завдяки зусиллям німецьких літературознавців, які працювали у двох напрямах — започаткованій В. Дільтеєм історії ідей (Р. Унгер, Г. Корфф, Ю. Петерсон) та символічному, обстоюваному Ф. Гундольфом («Шекспір та німецький дух», 1911; «Гете», 1916; «Стефан Георге», 1920; «Генріх фон Кляйст», 1922; «Романтики», 1930), який апелював до вчення Ф. Ніц-

ше та А. Бергсона. Представники першого напряму надавали значення ідеям трагізму, свободи чи необхідності та ін. проблемам екзистенціалізму у художніх творах, вплинувши на школу інтерпретації Е. Штайгера, суголосну феноменологічній школі, прагнули віднайти в них джерела міфів, уникаючи, за спостереженням угорського літературознавця Б. Хорвата, містичного культу героїв задля висвітлення історичності, художньої реальності духу часу. Прихильники другого прагнули виявити певні сили в талановитій індивідуальності, виокремити з сукупності усіх течій епохи єдиний образ сильного митця як символ доби. Самоцінність будь-якого неординарного автора, наприклад В. Шекспіра у студіях Ф. Гундольфом («Шекспір та німецький дух»), висвітлювалася на широкому культурному тлі, на перехресті духу доби та філософського світосприймання письменника. В наступних епохах дослідник виявив п'ять символічних прототипів — Й.-В. Гете, Й.-К. Гельдерліна, С. Георге, Наполеона та Ф. Ніцше, які втілювали ідеал трагічної і водночас героїчно піднесеної вічної людини, закоріненої в античності, яка протистоїть прогресистським тенденціям. Обстоюючи інтуїтивно-містичні принципи аналізу психологічного дискурсу письменника, нехтуючи біографічними та історико-філологічними методологіями, Ф. Гундольф вбачав у ньому засіб осягнення неповторного закону його творчості і стилю, запоруку адекватного розуміння його незалежності від історичного та соціального середовища. Віяння Д.-і. ш. не були поширені, позначилися на романізованих біографіях Е. Людвіга («Шліман», «Наполеон», «Гете»), С. Цвейга («Лікування духом», «Ніцше»), їх досвід використали В. Петров («Романи Куліша»), літературознавець Г. Гачев. М. Костомаров ще у 40-ві XIX ст. висловлював міркування, аналогічні концепціям Д.-і. ш., вбачаючи у житті природи, в морально-духовній природі людини втілення єдиного духу як першосутності буття.

Дхаммапа́да — сакральний збірник поетичних висловлень Будди, написаних його учнями, згрупованих за тематичними рубриками: «Розділ про серйозність», «Розділ про щастя» тощо. У Д. йдеться про довкілля як своєрідну гру, розмаїття найменших матеріальних та духовних елементів, поєднаних у неповторну комбінацію (дхарму), яка відображає єдність світу. Д. розглядає насамперед практичні проблеми людського існування, на противагу індуїзму, зосередженому на метафізичних аспектах буття. Найавторитетнішим вважається канон мовою палі, який називають шляхом Дхамми.

Дхва́ні *(санскр. відлуння)* — тропеїчна категорія «прихованих змістів» середньовічної індійської поетики, за якою естетична насолода від літературного твору досягається тоді, коли він наповнений полісемією (пратіямана), безпосередньо пов'язаною з прямим значенням слова (вач'я — висловлене). Таку поезію адресували втаємниченому читачеві. Теоретичні засади цієї категорії обґрунтував Анандавардгана у трактаті «Дхваньялока» («Світло дхвані», XI ст.). Два різновиди Д. (авівакшітавач'я, тобто не пов'язана з буквальним розумінням, та авівакшитанья пара вач'я, тобто стосується прямого значення, але вказує на інший зміст) засвідчували не лише шляхетність та артистизм поетичного мовлення, а й елітарні риси мистецтва слова середньовічної Індії, з яким може бути співвіднесене європейське бароко.

Е

Евальва́ція *(франц. évaluation, від value: ціна, вартість)* — зорієнтована на ідею сукупність властивостей у розповіді, що показує, чому зображувана ситуація потребує наратування: *«Стоїть Адам — задумавсь. / А коло нього — плуг»* (П. Тичина); термін В. Лабова. Як Е. можуть вживатися роздуми оповідача, повторення певних мотивів чи топосів, виявлення того, що сталося, замість того, що мало би бути, а передусім — чітке формулювання ідеї.

Е́вктика *(грец. euktaios: молитовний)* — молитовне звернення до божеств по допомогу чи ласку. Поширене в архаїчній давньогрецькій ліриці. Авторами Е. були, зокрема, Алкман, Симонід з Кеосу.

Еволюці́йний ме́тод *(лат. evolutio, від evolvo: розгортаю і грец. methodos: спосіб пізнання)* — метод у літературознавстві 60—80-х XIX ст., що сформувався під впливом дарвінізму та культурно-історичної школи, стимулював системні підходи до вивчення феноменів літератури. Одним із перших ним послуговувався І. Тен («Історія англійської літератури», 1863—64, Т. 1—4), який розглядав художню дійсність, зокрема письменство, крізь призму законів природного добору. Його послідовник Ф. Брюнетьєр у своїй праці «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890) при висвітленні розвитку жанрів використовував аналогію з рослинним і тваринним світом, де відбуваються зародження, зростання і смерть, боротьба за існування та природний добір. Водночас французький літературний критик надавав особливого значення творчій індивідуальності митця, наголошував на його особистих уподобаннях, що, на його думку, безпосередньо зумовлювали формування одного твору з іншого, зміни стилів та напрямів. Від своїх переконань він не відмовився, коли перейшов на позиції фідеїзму, тобто вчення про перевагу віри над знанням. Принципи Е. м. застосовували у Німеччині засновник генетичного методу, позитивіст В. Шерер («Історія німецької літератури», 1880—88), в Росії — М. Караєв («Літературна еволюція на заході»), в Україні — київський педагог, автор шкільних підручників П. Сиповський, який розглядав художній твір як живий організм. І. Франко («Із секретів поетичної творчості»), поділяючи деякі положення цього методу, критично ставився до механічного перенесення природознавчих моделей на літературу. Настановами Е. м. скористався й О. Шпенглер, який працею «Присмерк Європи» вплинув на світосприймання творчої інтелігенції, зокрема модерністів.

Евполідейо́н *(грец. eupolideion)* — розмір античного віршування, названий за іменем комедіографа Евполіса (V ст. до н. е.). Мав вигляд подвоєного поліметричного хоріямбічного диметра, що вживався у перш-

му складнику в акаталектичній позиції, в другому — в каталектичній: ∪∪ – ∪| – ∪∪ – |∪∪ – ∪| – ∪∪.

Еври́стика *(грец. heuriskō: знаходжу, відкриваю)* — сукупність прийомів навчання шляхом задавання навідних питань; теорія такої методики властива античній риториці. У загальному значенні це поняття застосовують на позначення науки, яка вивчає творчість (наприклад, психологія творчості), особливо коли йдеться про розв'язання проблем у ситуації невизначеності з використанням вторинних, неточних, «позалогічних» регулятивів (здогади, осяяння, медитація, натхнення) задля усунення суперечностей. Розроблена в дослідженнях І. Лакатоса, Є. Файгенбаума, Р. Леві та ін., розмежована на три теоретичні напрями — теорію «тихої води», тобто наполегливої праці; бліцкриг, або інсайт; «кращу мишоловку», що є оптимальним методологічним засобом, призначеним для використання засновків бісоціацій, палеологіки, латерального чи янусового мислення. Поряд із протиставленням формально-логічних методик евристичним, залежним від контексту розв'язання проблеми, спостерігається тенденція розширення її поля, надання будь-якому знанню евристичної функції. У літературознавстві йдеться про використання допоміжних методів, що полегшують аналітичну діяльність, усувають формальне перебирання варіантів за заздалегідь визначеними правилами. Можливості Е. використовуються у текстології, сприяють виявленню авторства, атрибутуванню художніх текстів, епістолярної спадщини, встановленню їх датування, джерел, літературних прототипів, спрямовані на викриття містифікацій тощо. При цьому використовуються архівні матеріали, автографи тощо. Е. поширена і в бібліографії, сприяючи узагальненню її теоретичної бази та практичної діяльності, в архівознавстві і джерелознавстві. До цієї методики зверталися Ю. Меженко, І. Айзеншток, П. Попов, М. Сиваченко, Мирослава Гнатюк та ін. українські текстологи.

Евритмі́я *(грец. eurhythmia, від eu: добре і rhythmos: ритм)* — рівномірність ритму в прозі, яка досягається певним розташуванням наголосів та своєрідною періодичністю синтаксичних структур, що особливо відчувається у художній літературі: *«У темних проваллях одвічної тайни снувалась легенда аорист. Знаки незнані і давні Твою тамували блакить. Чийсь придорожній надгробок з дикого каменю Твій шлях відзначив, нудьгу невимовну й байдужу у душу Тобі навівав»* (Г. Михайличенко, «Блакитний роман»). Вживається Е. передусім для позначення гармонійної плавності ритмічно організованого поетичного мовлення, зумовленої як вимогами віршової фоніки, так і евфонічними принципами мови. На такій підставі силабічний вірш еволюціонував до силабо-тонічного, відбулося інверсування синтаксису, усунуто аритмію:

Улігся в серці час. Завмерли терези.
Суддя зробив своє — тепер за нами слово.
Нехай святиться гнів у крапельці сльози,
Цілющої в житті, як таїнство Христове
(І. Гнатюк).

Евфемі́зм *(грец. euphēmismos, від eu: добре і phēmi: кажу)* — слово або пом'якшений вислів, вжиті для заміни грубих, небажаних, непристойних, нецензурних, з негативним емоційним забарвленням слів, зокрема вульгаризмів, жаргонізмів тощо, а також інтимних виразів, неточних за значенням, зведених до алюзії. В Е. проявляються метонімія, метафора, антифразис, синонім, антонім, еліпс, натяк. Е. має давнє походження, сягаючи тих часів, коли не дозволялося називати тотем, тому розглядається як різновид табу, стилістичний прийом, близький до перифразу (*не проти ночі згадуючи* — при згадці про лиходіїв чи прикру або небезпечну справу), витворений культурою народного світобачення: так, у гуцулів ведмідь має назву *вуйко*, на Поділлі під час пожежі кажуть *мокне*. Е. виконує магічно-забобонну функцію, за якої магія слова вживається з обманною чи охоронною метою: наприклад, дитину називали *Ненаш*. Поширений у жаргонах (*позичити* замість *украсти*), професіоналізмах (у військовій справі — *енський напрям*). Вживаються Е. криптологічно-маскувальні, політико-ідеологічні (представників національно-визвольного руху опору називають *терористами*), відповідно до вимог етикету пом'якшувальні (*фантазії, вигадки, приховування правди* замість *брехня*), жартівливо-іронічні (*небагатий на розум, дурний*). Леся Українка, дотримуючись народної традиції, серед дійових осіб «Лісової пісні» називає *Того, хто в скалі сидить*, який втілює архетип потойбіччя, що не підлягає декодуванню. Часто Е. застосовували як замаскований спосіб вираження думок, різновид езопівської мови, коли бажано уникнути прямого висловлення. Таким прикладом може бути «Балада про наклеп» А. Малишка, де йдеться про підступного «хитрого чоловічка», інтригана і наклепника, ім'я якого так і не назване:

Ручки і ніжки в'язали на кручі,
А вже як тонув, то люди у крик:
Рота відкрив — два жала гадючі
Прикрили чорний шершавий язик.

Евфоні́чний ме́тод деклама́ції *(грец. euphōnia: милозвучність, methodos: спосіб пізнання, лат. declamatio: вправа в красномовстві)* — допоміжний метод артикуляції, який поети використовують задля окреслення фонетичного інструментування віршів, алітерацій, асонансів, рим при свідомому приглушуванні засад ритмомелодики.

Евфоні́я *(грец. euphōnia, від eu: добре і phōnē: звук)*, або **Милозву́чність,** — властивість фоніки витворювати мелодійність звучання завдяки позиційному розташуванню звуків, чергуванню наголошених та ненаголошених, прийменників і префіксів (*в/у*), сполучників (*і/й*), що сприяє інтонаційній виразності та емоційному забарвленню мовлення, забезпечує уникнення какофонічних звукосполучень, спрощення збігу приголосних. Е. означає і гармонійне поєднання естетичних явищ художнього твору. Е. органічна для української лірики, яка ґрунтується на вокалізмі української мови і тому характеризується природним тяжінням до музичності, наспівності (народна пісня, поезія М. Вороного, О. Олеся, В. Сосюри, особливо П. Тичини та ін.), виконує особливу стилістичну функцію у розмаїтті симетричного звукового ладу поетичного мовлення, забезпечує міру кількості, частоти, комбінування та тривання звучності фонем. Це стосується їхнього інструментування, місця розташування у тексті (асонанс, алітерація, епіфора, анафора, рима, ритм, зяяння тощо). Яскравим прикладом Е. може бути пое-

зія М. Вінграновського, в якій милозвучність постає стильовою домінантою:

У синьому морі я висіяв сни,
У синьому морі на синьому ґлеї
Я висіяв сни із твоєї весни,
У синьому морі з весни із твоєї.

Принципи Е. можуть бути основою формування складних, синтетичних стильових явищ на зразок кларнетизму. Милозвучність, тлумачена як довершена форма художнього вираження думки, іноді набувала домінантних ознак, що продемонстрували, зокрема, символісти, перейняті ідеєю створення чистого звукового образу без зорових вражень, наділених емблематичним, а не предметним значенням:

Зорі-очі, очі-зорі
Тут і там.
Там зорять — до дна прозорі,
Тут зорять — як іскри в морі...
Зорі-очі, очі-зорі,
Я співаю вам! (М. Вороний)

Евфуї́зм *(грец. euphyēs)* — стилістичний зворот, перенасичений риторичними фігурами, тропами, антитезами, асонансами, має ознаки азіанізму, притаманний творам Горгія, Ісократа, епічним творам іспанця А. де Гевари, переклади яких поширилися в англійській літературі XVI ст. Назва походить від Евфуеса — персонажа романів англійського письменника Д. Лілі («Евфуес, або Анатомія дотепності», 1578; «Евфуес та його Англія», 1580), ім'я якого було запозичене з гуманістичного трактату «Наставник» (1570) Р. Ешема. Аналогічні персонажі з'являлися й у прозі Р. Гріна («Менафон», 1589), Т. Лоджа («Розалінда, або Золота спадщина Евфуеса»). Основними принципами Е. були синтаксичний, лексичний та фонетичний паралелізм, використання гри слів, риторичних питань, вигуків, міфічних інтертекстів. В. Шекспір не сприймав цього стилю, хоч і використовував у ранній період творчості («Комедія помилок», «Марні зусилля любові», «Два веронця»), вбачав у ньому накопичення «гіпербол триповерхових, пишних слів, чванливого педантства», висміяного у першій частині «Генріха IV» (1597—98). Термін, очевидно, належав Г. Харві. Е. позначився на англійському письменстві, зумовлював гнучкий наратив, жваві діалоги. Він викликав асоціації із преціозною літературою, а пізніше — з «карамзінізмом».

Егалітари́зм *(франц. égalitarisme, від égalité: рівність)* — принцип організації соціальних відносин на підставі рівності громадян перед законом. Іноді тлумачиться як соціальна рівність, породжуючи фантоми утопічного чи вульгарного соціалізму. Е. виявляє неприязнь до «аристократизму духу», поза яким неможливе достеменне мистецтво, спрощуючи його до сприйняття індивідами з невиробленим естетичним смаком, зумовивши поширення маскульту, що профанує імітовані ним художні цінності. За Е. відбувається нехтування талантом, генієм, поглинання його творчого потенціалу соціальним замовленням, використання його діяльності у межах утилітарної службової функції, що порушує принцип «спорідненої діяльності». Такі тенденції були поширені при дворах можновладців, у межах тоталітарних режимів, зокрема комуністичного із культивованою «пролетлітературою» та «соцреалізмом», із «червоною просвітою», масовизмом, коли робсількор ототожнювався з письменником, запроваджувався «призов ударників у літературу» та практикувалися інші заходи, спрямовані на дискредитацію сутності письменства. Будь-який графоман на підставі лише класової пильності та технічного вміння міг претендувати на роль письменника. Такі тенденції спостерігалися і в індустріальному суспільстві, зацікавленому в серійному тиражуванні квазіхудожніх схем, позначених ознаками маскульту, дегуманізації мистецтва, простір якого заповнювала примітивізована продукція плебсу. Це передбачав іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет, зауважуючи, що «справа не в тому, як чернь почувається видатною і неординарною, а в тому, що вона нав'язує своє право на вульгарність». Така інерція в дещо зміненій формі поширюється і в просторі постмодернізму при анулюванні меж мистецтвом і не-мистецтвом у «світі як хаосі», за довільної суміші жанрів та стилів, «смерті автора». В українському світі Е. іноді запроваджувався з добрими намірами, хибно ототожнювався з інтересами простолюду. Такою була концепція народництва, що зводилася до ігнорування прагнення українського народу до «достеменної художності» (М. Костомаров), названого під впливом модного для XIX ст. «мужикофільства» «хлопською народністю» (М. Драгоманов). Народницький дискурс вимагав від письменників популяризаторського письма, спирався на спрощене уявлення про мистецтво; на переконання І. Франка, «наша література без панів повинна від самого початку статись народною, простою, хлопською, тим самим популярною, а далі й радикальною, бо до простого чоловіка треба говорити попросту, ad hominem». Цей ідеологемний імператив, метою якого було допомогти «меншому братові», швидко набув вигляду «дикої бурсаччини» (Леся Українка), схильної до послаблення творчого потенціалу українців, загрожуючи літературі провінційним животінням. Тому такі інтенції викликали спротив у середовищі національної творчої інтелігенції, позицію якої виразив Є. Маланюк, заперечивши народницьку платформу, яка відкидала «багатство європейської культури», «мала часто і зовсім протилежне уявлення про могутні та необроблені руди власної культури».

É́го *(лат. ego: я)* — людське Я; термін, запозичений літературознавцями та письменниками з теорії психоаналізу, зокрема З. Фройда, який у своїй праці «Я і Воно» окреслив цією назвою важливий складник цілісної психічної структури, витлумачивши його у значенні «розумного Я», що сприймає довкілля, лише частково його осмислюючи, фільтруючи та усуваючи небажані імпульси від афективного Воно, тобто несвідомого. Е. як середня ланка між несвідомим та надсвідомим (Id — Ego — Superego) наділене власними змістами, співвідносними з вимогами довкілля, проте не осмислюється як «реальні психічні чинники, котрі переважно лишаються прихованими» (К.-Г. Юнг), різниться від персони, тіні, аніми та анімусу. Будучи центральним комплексом свідомості, Е. чинить спротив самості, завдяки якій воно існує, і водночас постійно наближається до неї. Драматичну долю Е., що перебуває у силовому полі Над-Я та Воно, відображено на прикладі постаті Іполита Варецького («Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича), Степана Радченка («Місто» В. Підмогильного) та ін.

Егофутури́зм *(лат. ego: я і futurum: майбутнє)* — течія в російському авангардизмі, близька до акмеїзму, різновид футуризму, репрезентований творчістю І. Северяніна, який обстоював крайній індивідуалізм та принцип незвичної формотворчості, переймався пафосом богеми, зафіксованим його поезами та еротезами. Стильовий різновид започаткований брошурою поета «Струмки у ліліях. Поези», збіркою «Пролог “Его-футуризм”», що з'явилися в 1911, та розповсюдженим наступного року маніфестом «Академія егофутуризму». Е. не мав власної програми, об'єднував петербурзьку групу поетів (І. Северянін, І. Ігнатьєв, К. Олімпов, В. Гнєдов), яку після виходу з неї І. Северяніна та публікації «Епілог “Его-футуризм”» очолив І. Ігнатьєв. Він організував «Інтуїтивну асоціацію», опублікував чотири номери газети «Петербурзький оповісник» («Петербургский глашатай»), збірники «Орли над прірвою» (1912), «Дари Адонісу», «Засахаре Кри», «Всєгдатай». У видавництві «Зачарований мандрівник» (1913—16) з'явилося десять альманахів. «Поміркованї» однодумці І. Северяніна (В. Шершеневич, Хрісанф (псевдонім Л. Зака), К. Большаков, Р. Івнєв, Б. Лавреньов та ін.) відкрили своє видавництво «Мезонін поезії» (Москва), де в 1913 друкувалися збірники «Вернісаж», «Бенкет під час чуми», «Крематорій здорового глузду». Е. позначився на періоді кверофутуризму, репрезентованому доробком М. Семенка.

Е́дди *(ісл.)* — дві пам'ятки народів, які розмовляють германськими мовами. Старша Е. (Едда Семунда, Пісенна Едда) є збірником давньоісландських пісень, збережених у рукописах (пергаментний кодекс) другої половини XIII ст. Його знайшов у 1643 єпископ Брінйольв Свейнссон, який вважав, що вони належали ісландському вченому Семунду Сігфуссону на прізвисько Мудрий (1056—1133). Упорядник пам'ятки, що стала основою Молодшої (Прозової) Е., залишився анонімним. Можливо, він об'єднав тексти Старшої Е. після Сноррі Стурлусона (1222—25) у 1270. Використовуючи усну пісенну традицію, він узгодив десять міфічних та дев'ятнадцять героїчних пісень, перемежованих прозовими фрагментами. Віршові двонаголошені тексти (верси) були охоплені парними алітераціями, строфи — восьмирядкові (епічний розмір) або шестирядкові (діалогічний розмір). Старша Е. привертала увагу жанровим розмаїттям: у ній представлені віщування, висловлення, змагання в мудрості, міфічні дійства, оповіді. Особливе місце посідають скандинавські та германські міфічні пісні, зокрема знамените віщування Вьольви, в якому передбачалася доля світів. Тексти присвячувалися Одину, Фрейрі, Тору. Пам'ятка писемності фіксувала своєрідне уявлення давніх ісландців про простір, центром якого може бути околиця, і навпаки, залежно від того, де перебуває певний об'єкт (місто Мітгард, оселя богів Асгард, світове дерево Іґґрадсіль), а також про перервний, нелінійний, іноді зворотний час, пов'язаний із конкретними подіями. Хронологічна послідовність залежала від ниток богинь долі (норн) чи яблук Ідуни, завдяки яким боги могли старіти і молодшати. Світ поставав персоніфікованим, утвореним від тіла велета Іміра, відповідного давньоіндійському Пуруші, що є центральним антропоморфним образом твору. Персонажі Старшої Е. не знали моралі у сучасному розумінні, на відміну від фольклорних творів, у ній не розмежовували на добрі і лихі вчинки богів та людей («Пісня про Трюма», «Пісня про Локі», «Пісня про Гербарта»). Значними були також героїчні пісні південногерманського походження (події IV—VI ст.) про Сігурда, Брюнгілду, Атли (Аттілу) та ін., крім пісні про Хельгу, що мала скандинавські джерела. Твір Сноррі Стурлусона схожий на підручник із поетики (можливо, Е. вживалася в той час у значенні «поезія»), складався з прологу (ймовірно, не Стурлусонового) та трьох частин, перша з яких називалась «Видіння Гюльві» (повний огляд міфів), друга частина «Мова поезії» стосувалася власне поетики (систематизований аналіз кенінгів, проілюстрованих «Піснею про Нібелунгів», та хейті — одночленних поетичних утворень), третя частина «Перелік розмірів» містила складену Сноррі Стурлусоном подібну до схоластичних трактатів поему-панегірик норвезьким конунгам, королю Хокону та ярлу Скулі, в якій кожна 102-га строфа представляла новий розмір або стилістичний прийом, а віршові тексти були перемежовані прозовими. У 1971 текст Старшої Е. повернули в Ісландію з Королівської бібліотеки Копенгагена, де він зберігався. Фрагмент перекладу Е., зокрема «Виправи про молот», належить Юрію Клену. У ньому йдеться про бога громовиці, бурі та плідності Тора, в якого було вкрадено молот:

У люті страшній скаженів громовик,
Бо, прокинувшись, молота він не знайшов.
Почав бородою трясти і волоссям
Син Едри і бити себе руками,
І це слово найперше було:
«Слухай, о Локі, тільки тобі звірюсь...
О, сталась страшна і нечувана річ:
У сильного бога хтось молота вкрав».

Еди́пів ко́мплекс — визначальне поняття фройдизму; сукупність іманентних інфантильних, відповідних бісексуальним характеристикам психічних процесів, що, згідно з теорією психоаналізу, формуються у хлопчика трьох-п'яти років внаслідок витіснення несвідомого потягу до матері і ворожнечі до батька як до свого суперника. Таке переживання викликає в індивіда почуття провини, призводить до конфлікту на теренах свідомого, що розв'язується шляхом ідентифікації з батьком тієї ж статі і зумовлює нормальне сексуальне життя. Поняття вживане на підставі алегорично трактованої фабули давньогрецького міфу про трагічну долю Едипа: фіванський герой Едип убив свого батька Лая і одружився із рідною матір'ю Іокастою, не знаючи того, що це його батьки. Згодом, пересвідчившись у власних злочинах, що принесли чуму до Фів, він важко карався, наказав осліпити себе, довго поневірявся, доки Аполлон не оповістив, що та країна буде щасливою, яка прийме прах нещасного чоловіка. Цей мотив став вічним. Трагічна доля Едипа привернула увагу драматургів Софокла («Цар Едип», «Едип в Колоні»), Сенеки Молодшого («Едип»), Стація («Фіваїда»), а також Вольтера («Едип»), Г. фон Гофмансталя («Едип і Сфінкс»), Ж. Кокто («Пекельна машина»), М. Краузе («Едип і його мати») та ін. Г.-В.-Ф. Гегелю він став прикладом образної складності усвідомлення мотивувань людських учинків, натомість З. Фройд з 1910 вбачав у Е. к. основу головних концептів, за допомогою яких можна було б з'ясувати не лише при-

чини психічного розладу, названого комплексом, а й творчу діяльність митців, що дослідник продемонстрував на аналізі постатей Л. да Вінчі, В. Шекспіра, Ф. Достоєвського. Едипові риси можна віднайти і в житті та творчості С. К'єркегора, Ш. Бодлера, Ф. Кафки чи А. Кримського. Проекція дитячого конфлікту самого митця може бути його несвідомою дією або зумовлена осмисленим авторським вибором сюжету, що виявляється фікцією свідомості. Поруч з терміном «Е. к.» використовується також поняття «комплекс Електри» (К.-Г. Юнг), що називає агресивні переживання дочки до матері як суперниці у її ставленні до батька (чоловіка). Хоча модель З. Фройда, за якою визначалися джерела структурування особистості, загальнолюдського усвідомлення провини та настанов релігії, етики й мистецтва, зазнала критики як неуніверсальна (Б. Малиновський), сформована лише за умов патріархальних відносин (В. Райх), репрезентована символом не так інцестуальних стосунків між матір'ю і сином, як повстанням сина проти батька в патріархальній родині, вона поширилась у художній та аналітичній практиці модернізму й авангардизму, характерна для розгортання сюжетів у трикутнику «батько — мати — дитина». Перегляду Е. к. зазнав на теренах постмодернізму, зокрема у виповненій антицивілізаційним пафосом, написаній на хвилі студентського бунту наприкінці 60-х XX ст. праці «Капіталізм і шизофренія: Анти-Едип» (1972) Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі. Виявилося, що фройдистська модель не відповідала повністю соціальній природі мови, покликаній підпорядковувати індивідуальну свідомість громадським інтересам, виходячи за межі родинних, на погляд двох авторів, репресивних стосунків, в колі яких Едип виявлявся «останньою покірною і приватною територією європейської людини». На думку Ж. Лакана, Е. к. репрезентував поворотний злам гуманізації людства, перехід від природного існування до культури, коли дитина самоусвідомлюється, переживаючи лінгвістичну трансакцію, дебіологізацію та вихід за межі пансексуалізму, переводячи проблему у площину мови. Отже, реальний Едипів батько замінений символом — іменем батька, що набуло значення закону, бо, отримуючи батьківське прізвище, син позбувається невпевненості щодо свого походження і відбувається як суб'єкт. Нині концепцію Е. к. переосмислюють, зокрема на теренах номадології, або заперечують представники анти-Едипа.

Езо́півська мо́ва — спосіб формулювання двозначних думок із натяками, недомовками (інакомовлення, фігура умовчування, алюзія, іронія, алегорія, перифраза) задля уникнення цензурних чи будь-яких інших заборон, переслідувань з боку влади. Термін, що походить від імені давньогрецького байкаря Езопа (VII—VI ст. до н. е.) та прийомів його наративу, запровадив російський прозаїк М. Салтиков-Щедрін («Незавершені бесіди. Між іншим», 1875). До Е. м. зверталися Т. Шевченко, Л. Глібов, І. Франко, Леся Українка, М. Куліш, Остап Вишня, І. Світличний та ін. Прикладом Е. м. може бути лист від 13 грудня 1873 О. Стороженка до А. Білого, в якому прозаїк причини незавершення повісті «Марко Проклятий» пояснював втручанням Катона, на підставі чого «щирим нашим намірам надали відворотне значення сепаратизму, я припинив писати». Йдеться про Валуєвський циркуляр, замаскований прозаїком під постать римського письменника і цензора Катона Марка Публія (234—149 до н. е.), який домагався знищення Карфагену, що протистояв Риму. Особливо Е. м. поширилася під час панування нормативів «соцреалізму», зокрема в період розгрому шістдесятництва: «Короїди» М. Гірника, «Коли помер кривавий Торквемада» Д. Павличка, «Казка про Дурила» В. Симоненка та ін. У практиці світової літератури траплялися випадки й позацензурної Е. м., як-от «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Острів пігвінів» А. Франса чи «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта.

Езоте́рика *(грец. esōterikos: внутрішній)* — глибинний, внутрішній, прихований сенс, доступний лише втаємниченим.

Е́йга-моноґота́рі *(япон. «Повість про славу»)* — японська історична хроніка (1028—1107), із сорока розділів якої тринадцять належать перу поетеси Акадзоме Емон. Твір висвітлює палацове життя від кінця IX ст. до 1092, уникаючи опису значних історичних подій. Детально подана біографія Мітінаги (966—1027) — найбільшого можновладця із роду Фудзівара. Пам'ятка за жанром є щоденником з витонченою манерою письма, із застосуванням віршів у прозовому тексті.

Ейдети́зм *(грец. eidos: вид, вигляд)* — здатність митця до збереження і відтворення яскравих образів та епізодів. Проблема Е. вивчається психологами, починаючи від В. Урбанича, який працював із пацієнтами з утраченим слухом. Особливого значення надавали їй представники Марбурзької школи (Е.-Р. Єнш, О. Кро та ін.), які з'ясували, що в дитинстві ейдетичне світосприймання закономірне, але втрачається в дорослої людини, зберігаючись лише у видатних мнемоністів, поетів, малярів чи музик, у яких іноді поєднується із синестезією, витворюючи неординарну художню сполуку на зразок кларнетизму.

Е́йстеддфод, або **Е́йсетфод**, — змагання валлійських бардів, завершуване нагородою кращого виконавця. Їхні пісні, з характерними для них еротичними та героїчними мотивами, виконували важливу роль в англо-нормандському опорі, тому після завоювання Валлії Англією за королювання Тюдорів (1485—1603) бардів переслідували. Наприкінці XVIII ст. ці агони за ініціативою поета Йоло Морганyга поновилися, однак інтерес до них був втрачений після 1822, хоч Е. зберігся серед шотландців-гелів. У XX ст. під такою назвою проводилися поетичні фестивалі, переможцями яких були Т. Г. Джонс, В. Дж. Груфіт, Р. У. Паррі.

Еквівале́нт те́ксту *(лат. aequivalens: рівноцінний і textum: тканина, зв'язок, будова)* — авторські пропуски у тексті (слово, рядок, кілька рядків, цілі абзаци чи строфи), за допомогою яких створюється ефект ліричного умовчування, таємничого натяку, фрагментарності, мозаїчності тощо; термін, запроваджений російським літературознавцем та письменником Ю. Тиняновим. Інколи Е. т. виникає внаслідок некоректного втручання цензури або редактора. Зазвичай на місці пропусків ставляться крапки. Так, вірш «Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок» В. Симоненка друкувався без промовистої строфи, викресленої редактором:

Коли б я міг забуть убоге рідне поле,
За шмат цієї землі мені б усе дали...
До того і стерня ніколи ніг не коле
Тим, хто взува холуйські постоли.

Еквівока́ція *(лат. aequus: рівний і vocere: називати)* — схильність до застосування парономазій, омонімів, діафор, каламбурів, будь-якої гри слів, що витворює враження подвійного смислу. Вживається також у випадках амфіболії і тавтології.

Еквілібри́стика *(лат. aequilibris: рівновага)* — жанр циркового мистецтва, заснований на вмінні акробата робити складні гімнастичні вправи на кулі чи канаті зі збереженням рівноваги при нестійких положеннях тіла. У переносному значенні поняття вживається і в письменстві, називаючи незвичні експерименти, до яких вдавалися авангардисти.

Еквілінеа́рність *(лат. aequus: рівний і linea: рядок)* — збереження при перекладі вірша з однієї мови на іншу кількості строф (особливо канонічних) та рядків відповідно до оригіналу. На практиці досягти сподівано точної відповідності при перекладі, чого домагаються прихильники лінгвістичного розуміння поезії, майже неможливо, на чому наголошував у 50-ті XX ст. російський поет К. Чуковський. Прагнучи дотриматись Е., перекладач мусить володіти неабиякою майстерністю, коли має справу з такими вишуканими твердими строфічними формами, як сонет, тріолет чи рондель, а також зі специфічними, невластивими європейській версифікації віршовими формами на зразок рубаї, хайку або танка. Іноді переклади з однієї мови на іншу можуть спричиняти появу новоякісних віршових форм, як сталося із засвоєнням провансальської лірики трубадурів у південній Італії, що обернулося виникненням сициліани, а далі в європейській поезії — октави. Принцип Е. притаманний перекладам Є. Дроб'язка «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, де збережено нумерацію розділів-пісень і терцин кожної пісні, С. Голованівського поеми «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона, де відповідно пронумеровані октави.

Еквіметри́чність *(лат. aequus: рівний і грец. metron: міра, розмір)* — збереження у перекладі поетичних творів з однієї мови на іншу особливостей віршового розміру, просодичної специфіки оригіналу. Складність такої практики відчутна, коли йдеться про відмінні системи версифікації, наприклад про античне квантитативне віршування, японські танка та хайку, арабську поезію тощо, прямі відповідники відтворення яких відсутні в українській просодії. Іноді доводиться при перекладах силабічних віршів, передусім французьких та польських, використовувати силабо-тоніку. Часто трапляються відхилення від Е. Вони спостерігаються при перекладах афористичної лірики Р. Гамзатова, коли у тексті іншою (українською, російського) мовою з'являється рима, відсутня в аварській віршовій традиції. Також М. Зеров переклав трагедію «Мазепа» Ю. Словацького не римованим, а білим віршем. Зміна метричної специфіки, яку здійснив М. Старицький при перекладі драми «Гамлет» В. Шекспіра, вживши замість ямба хорей, — не бажана. Французькі перекладачі, аби уникнути аналогічних невідповідностей, пропонують перекладати чужомовні поезії прозою або верлібром, що призводить до спрощення оригіналу, надає йому іншої форми.

Еквіпол́ентність *(лат. aequipollens: рівносильний)* — збіг значень за можливої відмінності сенсів. Це поняття логіки інколи вживається у літературознавстві.

Еквіритмі́чність *(лат. aequus: рівний і грец. rhythmos, від rheō: мету)* — збереження у перекладі віршового тексту ритмічної структури, кількості рядків та строф оригіналу з урахуванням нормативів кожної мови, оскільки виражена у складах довгота поетичного слова у них відмінна: у німецькій — 1,96, українській — 2,01, російській — 2,04 тощо; англійські слова коротші за українські, тому перекладач мусить заповнити ритмічні прогалини. Багато перекладачів намагаються віднайти оптимальний варіант адекватного перекладу, враховуючи смислові та естетичні якості першоджерела, час його написання, систему версифікації. Еквіритмічної досконалості досяг М. Рильський у своїх перекладах із польської мови «Пана Тадеуша» А. Міцкевича та з російської «Євгенія Онєгіна» О. Пушкіна. Почасти певні ритмо-інтонаційні моменти оригіналу відтворюються еквівалентними, здебільшого синтаксичними засобами (Борис Тен, М. Лукаш, Г. Кочур, В. Мисик, Д. Павличко, О. Жупанський та ін.). При Е. перекладач прагне зберігати й принцип еквілінеарності. Але навіть дотримуючись таких принципів, він не завжди може відтворити смислову наповненість тексту. Так, Г. Кочуру вдалося слово в слово перекласти вірш «Каміння» білоруського поета М. Танка, зберігаючи ямбічний розмір та рими *яны — валуны, парог — дарог*:

Гостей чекав я, і вони
Загрюкали в поріг, —
Каміння всі, як валуни
З крутих моїх доріг.

Однак перекладачеві не завжди вдавалося досягти такої адекватності, і тоді він змушений пропонувати свою близьку до оригіналу версію при повному збереженні Е., як-от у вірші «Кохання мерця» М. Лермонтова:

Любви безумное томленье,
Жилец могил
В стране покоя и забвенья
Я не забыл [...].

Зберігаючи чергування чотиристопного ямба з двостопним, Г. Кочур вдався до певних змін твору російського поета, що призвели до утворення паралельного семантичного поля:

Любові навісне томління,
Жага чуття...
Зі мною тут, в країні тління
І забуття [...].

Марина Новикова зазначає, що М. Лермонтов «пише про смерть», натомість Г. Кочур «пише смертю — її нещадним, металевим скорописом».

Екзеге́тика *(від грец. exēgetikos: той, хто пояснює, тлумачить)* — різновид герменевтики, складник текстології, мистецтво однозначного тлумачення тексту, передусім сакрального змісту. Розділ фундаментальної теології, покликаний трактувати Св. Письмо, в якому міститься Божественне одкровення. Основи Е. вбачають у патристиці, її особливістю є настанова на іманентне сприйняття текстів поза історичними, міфічними, генетичними, символічними, алегоричними зовнішніми чинниками, виявлення та відтворення автохтонного сенсу, неприпустимість скепсису вільного трактування. Таке центральне завдання зумовлює семантико-аксіологічний вектор адекватного, буквального тлумачення, спирається на досвід давньої міфологічної традиції, на здобутки

античної герменевтики, що за доби еллінізму вважалася надійним інструментом осягнення змісту поетичної спадщини Гомера та ін. класиків. Християнство переакцентувало античну практику до своїх потреб, вимагаючи, аби Слово Боже не підлягало довільному конструюванню інтерпретаторами, мовним іграм, висвітлювалося в його непорушній святості, первісній глибині. Розуміння сакральности твору не припускало можливості варіативного різночитання, зводилося до суворої реконструкції первинного сенсу. Е. властива еволюція від раннього етапу, що обмежувався етимологічним аналізом тексту («Етимологія» Ісидора із Севільї), до зрілого, зосередженого на концептуальному, а не на словесному, дискурсі, на підставі якого текст уявлявся як цілісність, котра потребувала реконструкції його семантичного поля, не обмежуючись суто мовними рівнями (Василій Великий, Августин Аврелій та ін. патристи), і — до пізнього (спекулятивного), коли прийом інтерпретації застосовувався як передумова оригінальної авторської творчості, внаслідок чого виникав новий квазітекст, текст про Текст, спрямований за межі авторитарних настанов, засвідчений багатьма коментарями: від довільних (Іоанн Дунс Скотт) до канонічних (Фома Аквінський). Аналогічні тенденції притаманні протестантській церкві — від буквального прочитання Св. Письма (М. Лютер, Ж. Кальвін) до морально-етичного розуміння (А. В. Рітчль, А. Гарнак та ін.) та деміфологізації «біблійної керігми» (Р. Бультман). В еталонній православній Е. догматичне тлумачення Св. Письма пом'якшувалося символічним, але несумісним із практикою логічного позитивізму. У Київській Русі вона з'явилася разом із патристикою та гомілетикою у листах Преподобного Феодосія Печерського, у «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, особливо у «книжника і філософа, якого раніше не бувало в Руській землі», Клима Смолятича, автора фрагментарно збереженого «Послання» смоленському пресвітеру Хомі, в якому на прикладі тлумачення сюжету про самаритянку, асоційовану з людською душею, йшлося про потребу віднаходити божественну істину через «силу слова», наголошувалося на відмінних шляхах її осягнення: один із них благодатний, відомий лише апостолам — свідкам діянь Ісуса Христа, яким немає потреби тлумачити його притчі, інший — приточний, що вимагає інтерпретації Св. Письма, екзегетичного втаємничення, доступного передусім християнським подвижникам. Водночас Е. розглядається в ширшому, не лише у теологічному, а й у культурологічному значенні. Так, її піднесення за доби середньовіччя зумовлене притаманним медієвістиці буквальним прочитанням, що пізніше переглядалося у філософській герменевтиці Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера, який поглибив настанову на іманентне, але вже не однозначне тлумачення тексту. Між цими двома напрямами спостерігається конструктивний взаємозв'язок. Так, Тюбінгенська школа, знімаючи суворі вимоги адекватного прочитання тексту класичної Е., впливає на неї в контексті католицького аджорнаменто (Е. Корет, Пуллахська школа), і навпаки.

Екземпліфіка́ція *(від лат. exemplum: зразок і ficatio, від facio: роблю)* — пояснення літературних явищ за допомогою прикладів, підтвердження їхнього існування різними документами.

Екземпля́р *(лат. exemplar: список, копія і зразок)* — зразок групи аналогічних речей, творів. У видавничій справі — примірник певного видання.

Екзистенціалі́зм *(лат. existentia: існування)* — абсолютна унікальність людського буття, не зафіксована мовою понять; термін, запозичений літературознавцями з філософії. Поняття «Е.» запровадив данець С. К'єркегор як антитезу системі в інтерпретації Г.-В.-Ф. Гегеля та європейському суб'єкт-об'єктному панлогізму, наполягаючи на неприйнятності картезіанства, детермінізму, наївного соціального і науково-технічного прогресизму на теренах пізнання достеменної цілісної екзистенції, яка, як він зауважував, виражається внутрішніми ознаками при переході у зовнішні, предметні вияви несправжнього буття. На підставі такого здійснення екзистенційної діалектики людина зважується на вибір, переходячи від споглядального існування до власне себе, надаючи пріоритету несумісному з абстрактним, уніфікованим, анонімним суб'єктом конкретному автентичному суб'єкту, який має бути тим, ким він є у своїй самості, а не просто бути. С. К'єркегор означив три рівні на шляху до справжнього існування: естетичний (настанова на насолоду), етичний (акцентування обов'язку), релігійний (страждання, прилучення до долі Христа як принцип життєвої діяльності). Його розуміння істини як таємниці буття того, хто мислить, коли вона декодується у значенні душевної достеменності, має ознаки лірико-сповідальної медитації. Переконання філософа, його послідовне протиставлення життєвих явищ (віра, надія, любов, страждання, турботи, хвороби тощо) пізнавальним, логоцентричним стали актуальними після Першої світової війни, коли загострилася криза цивілізації, підтвердилися художньою практикою експресіонізму та запровадженням принципів Е. як стильової тенденції у письменстві, передусім у творах «Сторонній», «Калігула», «Чума», «Міф про Сізіфа» А. Камю, «Нудота», «Мухи», «Дороги свободи» Ж. П. Сартра. Вони обидва були й теоретиками бунтарського Е.: «Людина-бунтар» А. Камю, «Екзистенціалізм — це гуманізм», «Буття і ніщо» Ж. П. Сартра тощо. Інваріантний зміст Е., закорінений у поглядах Б. Паскаля, Ф. Достоєвського, Ф. Ніцше, в концепції «філософії життя», збагачений феноменологією, ідеєю життєвого світу Е. Гуссерля, творчістю А. Мальро, Б. Віана, почасти Ж. Ануя, М. де Унамуно, Н. Мейлера, Дж. Болдуїна, А. Мердока, Е. Йонеско, пізнього А. Дебліна, Кобо Абе та ін., розкривається передусім на онтологічному рівні, коли йдеться про конкретизацію буттєвої природи людського існування у співвідношенні з іншими проблемами світобудови. Насамперед акцентовано обстоюване ще С. К'єркегором поміжбуття (inter-esse) екзистенції, її залежність від того, що називається нелюдським існуванням, іншим, в якому М. Бердяєв, К. Ясперс, Г. Марсель вбачали віру у трансценденцію, коли божественне начало трактується в аспекті апофатичної теології, відмежовуваної від будь-яких позитивних догматизованих означень Бога. Таке його розуміння через заперечення було притаманне М. Гайдеггеру, який, намагаючись відмежуватися від Е., вказував на Ніщо, тобто прірву у щільному масиві речовинності, виявляв відмінне від сутності інтенційне буття, буття-в-світі, пов'язане зі ставленням до нього людської істоти, «виступанням в істину Буття». Водночас Бог утвер-

джувався в цінностях надії, любові, наприклад, за Г. Марселем, поставав абсолютним Ти, тому особистість знаходила відповідь на божественний виклик, залежала від здатності його почути. Поза вектором трансценденції відбувалася неминуча деградація, знеособлення людського існування, яке навіть під час свого занепаду не втрачало невиразно окресленої причетності до вищих вартостей. У феноменологічних рецепціях духовної кризи висвітлювався болісно пережитий деперсоналізованою істотою неправильний, безглуздий спосіб свого животіння, відчуття абсурду. Це може пояснювати взаємозв'язок філософії та літератури, які, опинившись в осередді напруження Е., переймалися однаковими інтересами. Феноменологічний метод сприяв перетворенню екзистенційної проблематики в систематичну онтологію, висвітлив її у вигляді тріади «світ — буття-в-світі — буття». Екзистенція поставала середньою ланкою, сполучаючи потойбіччя зі світом повсякденного животіння. Людська спрямованість на довкілля засвідчує несправжнє існування. Порив до потойбічного, достеменного існування розкривається в поняттях «страх» (К. Ясперс, М. Гайдеггер), екзистенційна «тривога», «нудота» (Ж. П. Сартр), «нудьга» (А. Камю). Коли йдеться про страх, то мається на увазі не малодушність чи фізичне переживання жаху та його психологічний зміст, а метафізичне потрясіння прозрілої людини, перед якою немовби зненацька зазяяла раніше їй невідома прірва буття, відбираючи спокій, залишаючи ризик діяльності, успіх якої не гарантований. У цьому вбачається достеменне існування, що видається важким випробуванням за межею животіння, спонукаючи людське єство до самозаглиблення, розширення обріїв свого Я, пошуку у собі Бога, до розривання будь-якої егоцентричної самозамкнутості в широке комунікативне поле з добою та вічністю. К. Мерло-Понті доповнював концепції своїх колег доведенням існування дорефлексивного, допредикативного пізнання, гострого переживання людиною стану своєї дискомфортної самотності в сьогоденні, в конкретному осягненні себе як буття-в-світі, що реалізується тут-і-тепер. Іншим сенсом виповнена онтологічна модель Е. в атеїстичній екстравертивній редакції А. Камю та Ж. П. Сартра, на думку яких, Бог вважався суперечливим явищем, сполученням непоєднуваних характеристик: свідомості, похідної від буття, та автономного, самодостатнього буття, позбавленого свідомості, бо, маючи її, воно втратило б свою самтожність. Ж. П. Сартр, ототожнивши Бога з Ніщо, вдається до позаетичного, неантропологічного, непривабливо матеріалістичного трактування Е. як гіперболізованого смітника драглистої слизоти, що заповнює простір, унеможливлюючи достеменне буття, і протистоїть свідомості. Таке розуміння проблеми асоціюється з картезіанським дуалізмом духу та матерії, хоч свідомість і має негативні ознаки, нагадуючи просвердлені у бутті дірки. Несправжнє існування «прагне» до безмежного самоствердження чужим коштом, сповнене невтоленної жаги уподібнення себе до Бога, натомість справжнє визнає невідчужену свободу іншого поруч зі своєю. Тому Ж. П. Сартр, спираючись на погляди Й.-Г. Фіхте, доводив потребу вибору задля всіх, роль ініціативи приреченого на свободу суб'єкта, який використовував би кантівський категоричний імператив, відповідаючи за долю світу, повсякчас діючи на свій страх і ризик, вдаючись до чистої рефлексії (прагнути того, що прагнеш), до авантюри. Достеменне існування у книзі «Людина-бунтар» А. Камю набувало вигляду ненастанної аскези, абсолютизованого нонконформізму, несприйняття нормативного довкілля, що перегукується з концепцією великої відмови Г. Маркузе. Якщо релігійний Е. слід розглядати як спробу позитивістської, логоцентричної цивілізації поновити духовність, то атеїстичний був джерелом лівого екстремізму як у суспільному житті, так і в мистецтві. Ідеї Е. висвітлювали також Л. Шестов (Росія), М. Бубер (Німеччина), М. Мерло-Понті, Сімона де Бовуар (Франція), Н. Аббаньяно, Е. Пачі (Італія), Х. Ортега-і-Гасет (Іспанія), суголосними з ними були французький персоналізм та німецька діалектична теологія. Г. Марсель називав свою концепцію неосократизмом після засудження її папською енциклікою 1950. Е. опинився в епіцентрі інтелектуальних дискусій XX ст., зокрема, помітною бу́ла його полеміка з марксизмом, психоаналізом, структуралізмом із приводу можливостей спростовуваних ним об'єктивних методологій детермінізму, наполягання на неспроможності традиційного пізнання людського єства, на потребі припустити наявність у світовому просторі автономної точки — щілини свободи, відштовхуючись від якої, індивід має самостверджуватися, руйнувати віджилі структури та будувати нові. Екзистенціальні настанови спрямовувалися на подолання проголошених безживними сцієнтичних та каузальних інерцій, утвердженні специфіки достеменного існування, що розкривається у творчості, свободі, особистій відповідальності, утвердження сократичного самопізнання, стоїцизму. У контексті Е. розвивалася проза Ф. Достоєвського («Біси»), Сімони де Бовуар («Гостя», «Чужа кров», «Мандарини» тощо), В. Голдінга («Володар мух»), Кобо Абе («Жінка в пісках»), формувалися драма абсурду, «новий роман» тощо. Концепція Е. позначилася й на доробку українських письменників: новели В. Стефаника, «Чесність з собою» В. Винниченка, «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Місто» В. Підмогильного, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича, «Людина біжить над прірвою» І. Багряного, «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, «Жовтий князь» В. Барки тощо, а також дисидентів. Так, вона стала визначальною у поезії В. Стуса («Як страшно те, що смерті не боюсь я...»), набула індивідуального трактування у вигляді «естетики страждання».

Екзисте́нція *(лат. existentia: існування)* — філософська категорія для означення конкретного буття в існуванні, що зазнала семантичної еволюції; запозичена літературознавцями, обґрунтована С. К'єркегором. За доби середньовіччя використовувалася для виявлення онтологічного статусу похідних від божественної волі, несамостійних речей, що не збігаються із власною сутністю. Нині, зокрема завдяки екзистенціалізму, розглядається в розумінні людського достеменного існування, живої процесуальності, відкритої динаміки реалій, в якій «існування передує сутності» (Ж. П. Сартр). Йдеться про неперервний вибір людиною своїх можливостей, конструювання свого майбутнього, постійну її незавершеність — аж до смерті, входження у світ. Справжнє існування, на думку М. Гайдеггера, пов'язане з умінням суб'єкта збирати себе із розпорошеності щойно пережитого, приходити до самого себе, або, як наголошував Ж. П. Сартр,

із визнанням свого авторства, тотальної невиправдовності власних виборів, особистої відповідальності. Е. вважається поняттям, що присутнє «розуміючи». За його допомогою висвітлюють онтологічно первісні, дорефлективні, самодостатні акти людського розуміння, переживання та самотлумачення, що не зводяться до об'єктивної думки, а формують рефлективну, раціональну діяльність. Феноменологи та екзистенційні аналітики пропонують свої методології виявлення Е., трактуючи її як присутність, буття-в-світі, місце буття, тут-буття, поміжбуття, закиненість, фундаментальну випадковість, свободу, проект, історичність тощо. Основне розходження у сучасних поглядах на Е. полягає у з'ясуванні тісних зв'язків між нею і трансцендентним началом, тобто Богом, Буттям, що зумовлює питання про автономію, свободу, автентичність людського існування. Найповніше вона розкривається у творчості, дає змогу письменнику реалізувати неординарні можливості свого таланту. Одним із перших в історії української літератури проблему Е. порушив Григорій Сковорода, обстоюючи принципи самоцінного людського існування у світі абсурду, самопізнання достеменного Я через глибини кардіоцентризму.

Екзоте́рика *(грец. exōterikos: зовнішній)* — сукупність творів, призначених для читацького загалу, широкої аудиторії, на відміну від езотеричних творів, масова література.

Екзо́тика *(франц. exotique: екзотичний, від грец. exōtikos: чужий, іноземний)* — незвичні для певної національної літератури (мистецтва) культурні явища інших, часто маловідомих країн, які на тлі традиції вражають особливими, нетиповими якостями. Як Е. в Європі сприймали гаїтянські полотна П. Гогена, а український читач — поетичну збірку А. Кримського «Пальмове гілля» (1901):

Ох арабські фоліанти!
Вас несила вже читати;
Бо розкинувсь сад запа́шний
Під вікном моєї хати.

Підведу од книжки очі, —
Під вікном ростуть банани,
Шелестять високі пальми,
Мирти, фіги і платани [...].

Екзотичні мотиви викликають свіже враження, але не завжди сприймаються адекватно, для цього потрібен час. Вони можуть мати не лише орієнтальне, а й окцидентальне походження, як, наприклад, у ліриці та драматичних творах Лесі Українки («Одержима», «Кассандра», «Камінний господар» тощо), М. Рильського чи Юрія Клена. Е. з'являється і в інших формах та жанрах літератури, зокрема у нарисах, як-от «125 днів під тропіками» (1928) Л. Чернова-Малошийченка. Слова і вирази неперекладних понять та реалій інших народів, діалектизми, варваризми, вживані в художній літературі незалежно від тематики, називаються екзотизмами: «*Чурек і сакля — все твоє*» (Т. Шевченко). Однак вони лише тоді ефективно виконують свою смислову та художню функції, коли автор має чуття естетичної міри.

Екзоти́чна стро́фіка *(грец. exōtikos: чужий, іноземний і strophē: поворот, зміна)* — строфічні структури, незвичні для віршування, що викликають враження порушених строфічних канонів, породжують ефект новизни, не завжди адекватно сприймаються. Автори посібника «Версифікація: Теорія і практика віршування» (2003) Г. Семенюк, Г. Гуляк, Олена Бондарева відносять до Е. с. вірші-діалоги, буриме, зорову поезію та курйозні вірші (акровірші, фігурні вірші, паліндроми тощо).

Екклезіа́ст — пам'ятка давньоєврейської словесності (IV або III ст. до н. е.), сформована книжниками, які синтезували містику, фаталізм із раціональним началом. Складається із дванадцяти розділів. На початку твору подано натяк на автора — «син Давидів, цар в Єрусалимі», яким вважається Соломон, але, найімовірніше, ним є анонім, схильний дотримуватися традиції приписування афоризмів мудрим державцям, розігрувати читача, відтворюючи у сповідально-особистісній манері легендарно-історичний образ. Визначальним мотивом Е. є марність спроб всебічно охопити життя. Автора не влаштовувала стабільність вічного повторення, що задовольняла давніх греків, передусім піфагорійців, нудотну повторюваність циклів він ототожнював з абсурдом. Через це втрачається не гармонія, а священна історія, водночас глупота ненастанного повернення силкується приборкати світ, позбавлений оновлення. Е. обстоює ідею непізнаванності, істинності Бога, знецінену у потоках щоденної, безглуздої метушні. Переклав пам'ятку на українську мову митрополит Іларіон (І. Огієнко). М. Карпенко при перекладі дотримувався сонетної форми. Свій варіант римованого переспіву Е. запропонувала Тетяна Яковенко («Книга Екклезіастова», 2005):

Марнота все.
Марнота із марнот,
Марнота над марнотами земними.
Безумний потяг до земних щедрот
На втіху плоті смертної людини.
Де ж користь та
і в чому той хосен
Людського труду ревного під сонцем,
Коли — усе минуще, геть усе —
Від кам'яниць —
аж до хистких емоцій?
Минають покоління і віки,
І плач, і радість, і любов, і відчай,
І спогади, солодкі і гіркі,
Одна земля на світі віковічна! [...]

Екле́ктика *(грец. eklektikos: той, хто вибирає)* — механічне поєднання в одному творі різнорідних, суперечливих, органічно несумісних жанрово-стильових тощо елементів, відсутність оригінальності, самостійності. Небажана в класичній літературі, Е. вважається виправданою у просторі постмодернізму.

Екло́га *(грец. eklogē: вибір)* — різновид буколіки; діалог між умовними пастухами чи, рідше, пастушками ідеальної Аркадії, в якому цнотливе життя на лоні природи протиставляється деморалізаційним тенденціям міської цивілізації. У польському літературознавстві названий «селянка», в англійському, французькому — «ідилія» та «буколіка». Як жанрова форма Е. близька до пасторалі, дещо відмінна від ідилії, змальовує переважно побутову сценку; за доби Ренесансу в італійській літературі застосовувалася для потреб театру. Натомість ідилія спрямована на відтворення внутрішніх переживань автора чи лі-

ричного суб'єкта. У такому значенні Е. використовувалася у драматичних та епічних творах новоєвропейської літератури, написаних будь-яким віршовим розміром, на відміну від античної доби, за якої нормативним було дотримання гекзаметра. Термін вперше застосував Публій Вергілій Марон (70—19 до н. е.), назвавши свої «Буколіки» Е., тобто окремо написаними невеликими творами, які відтворювали гармонійну атмосферу, зрідка порушувану відгомоном драматичної сучасності, як у творах Теокріта, Біона чи Мосха. Особливо привертала увагу загадкова Е. (IV ст.), присвячена Асинію Полліону:

Хлопчику любий! Надійдуть часи, і побачиш ти небо,
Світлих героїв побачиш і сам засієш в їх колі,
Правлячи світом усім, втихомиреним зброєю батька (переклад М. Зерова).

Такі пророцтва спричинювали різні довільні тлумачення при недотриманні принципів герменевтики. Інтерпретатори вбачали у цих рядках свідчення народження особливої дитини з оточення імператора Октавіана або дитини-божества, покликаної оновити світ, або Ісуса Христа, як вважали християнські інтелектуали. Тісний зв'язок поета з постаттю римського володаря відзначив Сервій (IV ст.), аналізуючи першу Е., в якій ідеться про тінь, ототожнену з Августом, що падає на Тітіра, який спочиває. Від доби Вергілія Е. сприймали як жанрову форму з ідеальним краєвидом-топосом. До неї зверталися Кальпурній (І ст. н. е.), Немесіан (III ст. н. е.) та ін. Її культивували поети італійського передвідродження та Відродження (Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарка, М. Боярдо, Л. де Медічі, Дж. Маріно, Дж. Преті), пристосовували до потреб театру. Вона наявна в доробку поетів Іспанії (Л. Перейра, X. Крус), Португалії (Л. Камоенс, Ф. Р. Лобо), Франції (П. де Ронсар, Ж. де Лафонтен), Нідерландів (Й. Брунхайзен, С. Костер), Англії (Е. Спенсер, автор дванадцяти Е. «Календар пастуха», Б. Джонсон), Далмації (І. Буніч), Росії (О. Сумароков, І. Богданович, Г. Державін), Польщі (Ю. Словацький), Бразилії (Т. Гонзаго), В'єтнаму (Нго Тхі Ик). В Україні до цього жанру зверталися новолатинські поети, зокрема Григорій Чуй Русин (1523—73) — автор «Еклоги», сюжетну основу якої утворює оздоблений акровіршами діалог «гірських пастухів» Кастора і Поллукса; Симон Симонід («Женці»); Юзеф Бартоломей Зиморович («Селянки нові руські») та його брат Симон Зиморович («Роксоланки, або Руські панни»). Е. розглядали в барокових поетиках «Кастальське джерело» (1685), «Ліра» (1696), «Сад поетичний» (1736).

Еколáлія — див.: **Exoлáлія**.

Екранізáція *(нім. Verfilmung, англ. filming, франц. adaptation cinematographique, рос. экранизация, від франц. écran: екран, ширма)* — відтворення на підставі сценарію засобами кінематографа і телебачення творів інших мистецтв — фольклору, художньої літератури, театру тощо. Така інтерсеміотична трансформація залежить від рецепції режисера, що іноді може бути суб'єктивною, особливості гри акторів, зйомок оператора. На початку формування Е. часто практикувалося буквальне відтворення текстів письменства відповідними засобами кінематографа, на чому наполягав французький режисер Р. Брессон при Е. епіки Д. Дідро та Ж. Бернаноса. Поступово Е. відходить від безпосередньої адаптації першоджерел, наслідування позакінематографічних зразків. Витлумачення оригіналу іноді набуває полемічного характеру (фільм «Євангеліє від Матвія» П. Пазоліні при дотриманні фабули видається дискусійним із канонічною моделлю християнства), супроводжується зміною історичного, національного чи місцевого колориту (фільм А. Куросави, де дія роману «Ідіот» Ф. Достоєвського перенесена в японське місто після Другої світової війни). Продуктивним варіантом Е. вважається збереження художньої відповідності між екранною та літературною семантикою за відсутності буквального прочитання, що сприяє витворенню нової мистецької якості, як-от фільм «Гамлет» Л. Олівера за відомою драмою В. Шекспіра, «Тіні забутих предків» С. Параджанова за однойменною повістю М. Коцюбинського, «Вавилон-XX» І. Миколайчука за романом «Лебедина зграя» В. Земляка. Режисери домагалися створення аналогічної екранної семантики, як-от Дж. К'юкор, Я. Флемінг, С. Вуд, інтерпретуючи роман «Віднесені вітром» Маргарет Мітчел (1939), обстоювали відносну свободу інтерпретації — Л. Вісконті у фільмі «Земля тремтить» (1948, за романом «Сім'я Малавольня» Дж. Верги), П. Брук «Король Лір» (1971, за однойменною драмою В. Шекспіра), іноді наполягали на полеміці з першоджерелом, як, наприклад, Д. Дзефіреллі («Ісус із Назарета», 1977), що спростовував буквальне тлумачення Св. Письма, притаманне П. Пазоліні («Євангеліє від Матвія», 1964). Відбувається також жанрове переінакшення першоджерела, що інколи призводить до підміни його смислового наповнення: у вестерні «Тарас Бульба» Ю. Бріннера та С. Кертіса від повісті М. Гоголя лишилася тільки назва. Трапляються випадки онаціоналення чужомовних текстів, що продемострував грузинський режисер Г. Данелія («Не журись!», 1969), знімаючи фільм за романом «Мій дядько Бенджамен» французького письменника К. Тільке. Виникнувши у 90-ті XIX ст., в період розвитку «німого» кіно, Е. невдовзі стала автономним жанром, який надавав пріоритету динамічним сюжетам: кінофеєрії Ж. Мельєса за мотивами казок Ш. Перро «Попелюшка» (1899), «Червона Шапочка» (1901) тощо. Були втілені на екрані тексти Св. Письма («Життя та пристрасті Ісуса Христа» Ф. Зекка та Л. Ноге, 1902), літературної класики («Отелло», «Ромео і Джульєта» М. Казеріні за однойменними драмами В. Шекспіра, 1907), бульварної літератури (серія «Фантомас» Л. Фьойада за романами М. Аллена та І. Сувестра, 1913—14), «Носферату, симфонія жахів» Ф. М. Мурнау за романом «Гість Дракули» Б. Стокера. Подіями тих літ були фільми англійського продюсера В. Г. Баркера «Генріх VIII» (1911), американця Д. У. Гріффіта «Народження нації» (1915, за романом «Народження клану» Т. Діксона), німця Ф. Ланга «Нібелунги» (1924). У Росії з'явилася низка інтелектуальних кінострічок: «Пікова Дама» (за твором О. Пушкіна, 1916), «Отець Сергій» (за твором Л. Толстого, 1919) Я. Протазанова, «Легенда про Антихриста» (за твором Д. Мережковського, 1918—19) А. Саніна. Цю традицію розвинули С. Бондарчук («Війна і мир», за твором Л. Толстого), С. Герасимов («Тихий Дон», за твором М. Шолохова), І. Пир'єв («Брати Карамазови», за твором Ф. Достоєвського), А. Тарковський («Іванове дитинство», за твором В. Богомолова) тощо. В Україні формування кінематогра-

фа почалося в 1907 з Е. національної літературної класики («Наталка Полтавка», «Богдан Хмельницький») за участю корифеїв українського театру М. Садовського, Марії Заньковецької, І. Мар'яненка, збагаченої у 20-ті кінострічками «Назар Стодоля» Г. Тасіна (за твором Т. Шевченка), «Сорочинський ярмарок» М. Екка (за твором М. Гоголя), «Борислав сміється» І. Рона (за твором І. Франка) тощо. Е. власних творів здійснював О. Довженко, який синтезував специфіку художньої літератури та кінематографа, створивши новий жанр кіноповісті: «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Поема про море». Український фільм виявляє максимальне наближення інтерпретації до літературного першоджерела («Захар Беркут», «Камінний хрест» Л. Осики за однойменною повістю І. Франка та новелою В. Стефаника, «Земля» А. Швачка за повістю Ольги Кобилянської, «Голос трави» Ю. Іллєнка за новелою Вал. Шевчука, «Пригоди кирпатого Дон Жуана» Ю. Ляшенка за романом В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» тощо. Іноді режисери вдаються до поетизації оригіналу, зокрема Ю. Іллєнко («Вечір на Івана Купала» за твором М. Гоголя, «Лісова пісня. Мавка» за твором Лесі Українки), В. Івченко та І. Миколайчук («Пропала грамота» за твором М. Гоголя).

Ексекра́ція *(лат. execratio: прокляття)* — побажання самому собі лиха, негараздів: *«А щоб мене нечистий взяв!»*. Те саме, що й ара. Поняття в українську риторику запровадив Феофан Прокопович. Е. іноді вживається в художній літературі, часто при самохарактеристиці персонажа, наприклад монолог Сашка з кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка: *«Ех, якби мені вмерти тут у долині. Хай тоді шукають, хай плачуть наді мною, приплакують, хай жаліють, який я був ловкий хлопчик, свята душечка»*.

Ексклама́ція *(лат. exclamatio: викрикування)* — див.: **Ви́гук**.

Ексклюзи́в *(франц. exclusif, англ. exclusive: винятковий)* — інтерв'ю, надане винятково одному журналісту або інформаційному органу, на підставі нагального замовлення.

Е́кскурс *(лат. excursus: відступ, від excurro: вибігаю)* — відхід від головної сюжетної лінії, теми задля з'ясування побічних питань, введення додаткової інформації, епізодів, персонажів, вставних новел тощо, впровадження у художню структуру сторонніх даних, часто полемічних щодо неї; різновид ретардації. Застосовується часовий Е. (заглиблення в минувшину чи в майбутнє зображуваних подій) та просторовий (перенесення цих подій в інший краєвид, країну), що спостерігається в новелах М. Яцківа, у повісті «День отця Сойки» С. Тудора, в романі «Диво» П. Загребельного та ін. О. Горбач вживає в даному разі поняття «переквасіс».

Екслі́брис *(лат. ex libris: з книг)* — художньо виконаний книжковий знак (графічна композиція, віньєтка, ярлик з художнім малюнком) при написі Ex libris із фіксацією імені власника книги або назви бібліотеки чи книгозбірні; наклеюється на книгу, зазвичай на звороті обкладинки, подеколи робиться відтиск печаткою. З'явився Е. у Німеччині на межі XV—XVI ст. з розвитком книгодрукування, зокрема завдяки А. Дюреру. Відомі також роботи К. Гольбейна (старшого) та Г. Гольбейна (молодшого), книжні знаки ігумена Соловецького монастиря Досифея тощо. Е. зазвичай вживався як різновид малої графіки в різних техніках (ксилографія, ліногравюра, літографія, офорт, дереворит, цинкографія, шовкографія тощо). Поширювався у вигляді гербів того чи того власника, мав елементи вензеля, тобто орнаментально оформлених ініціалів, та шрифту, пізніше набув сюжетних рис, втілював уподобання книголюба. Найдавніший Е. в Україні віднайдений у місті Бардиєві на Пряшівщині (XVI ст.). Зберігся також Е. бібліотеки отців василіян із Холмщини (кінець XVI ст.). Відомі давні автори цього жанру — цеховий майстер С. Самборський із Кам'янця-Подільського, літератор Ілля Филипович, який виконав Е. для бібліотеки Залуських, зобразивши на ньому їх будинок. Особливо поширився Е. з геральдичними та алегоричними ознаками серед козацької старшини. Оновлення визначальне для Е. початку XX ст., зокрема в роботах Г. Нарбута, В. Кричевського (старшого), О. Кравченка, П. Ковжуна, М. Сосенка, М. Бутовича, І. Падалки, П. Холодного (сина), Н. Хасевича, С. Пожарського, Л. Хижанського, В. Стеценка, В. Лопати, Стефанії Гебус-Баранецької, М. Стратилата, В. Перевальського та ін.

Ексо́д *(грец. exodos: вихід)* — фінальна частина трагедії в античному театрі, коли хор та актори урочисто покидали сцену.

Ексо́рдіум *(лат. exordium: початок)* — те саме, що і вступ; термін Іоаникія Галятовського.

Експекта́ція *(англ. expectation: очікування)* — система вимог щодо художньої творчості, постає у вигляді еталонних санкцій, хоча й має не завжди усвідомлюваний характер. Базується на очікуванні від письменника (твору) відповідності його статусу (жанрово-стильовим нормативам). Особливого значення Е. надавали класицисти.

Експериме́нт *(лат. experimentum: проба, дослід)* — форма пізнання дійсності, що ґрунтується на досліді, лабораторних принципах верифікації та моделюванні досліджуваних явищ. Поширена у природознавчих науках, досвідом яких користується літературознавство, висвітлюючи жанрово-стильову специфіку певного твору відповідно до канону чи прояснюючи особливості версифікації того чи того віршового тексту тощо. Е. використовується і в художній літературі, як-от експериментальна проза, білі сонети, зорова поезія та ін. У доробку окремого письменника Е. може стати визначальним для його творчості. Так, настановами Е. керувався В. Винниченко, розвиваючи ідею «чесності з собою». Інтерес до Е. простежується серед авангардистів, схильних до незвичних, подеколи відверто епатаційних маніфестів та нееталонного мовлення, зокрема зауму, вживаного футуристами.

Експерimента́льна літерату́ра *(лат. experimentum: проба, дослід і litteratura: буквене письмо; освіта, наука)* — художні твори, відмінні від традиційних за проблематикою, неординарним моделюванням тексту як світу і світу як тексту, верифікацією певної ідеї, ризикованими з погляду канону прийомами зображення, нестандартною грою семантичних полів тощо.

Експеримента́льна про́за *(лат. experimentum: проба, дослід і prosa oratio: проста мова)* — умовна назва металітературного наративу в модерністській белетристиці, який був поширений у 20-ті XX ст., реалізувався як ревізія, реінтерпретація,

творча трансформація епічної деканонізованої класики. Водночас спростовувалися механістичний мімезис, технічна обмеженість зображально-виражальних засобів, брак формальних пошуків, утилітарність та ідеологічна заангажованість традиційної літератури. У нарративі утверджувалася потреба словотворення, активізувалася інтерактивність, коли автор ініціював прихований ключ прочитання багатозначного тексту, виповненого грою на рівні стилістики, інтертексту, образів, сюжету, композиції, застосовувалися інтелектуальні загадки, шифри, коментарі задля залучення читацької аудиторії до пошуку сенсу, до якого постійно апелював прозаїк, співавторства, інформаційної солідарності, формувався «роман про роман», апробувалися неправдоподібні ситуації, парадокси. Цим Е. п. відрізняється від подеколи ототожнюваної з нею авангардної (авагардистської) прози, розрахованої на епатацію реципієнта, на запрограмоване нерозуміння ним авторського задуму, розбіжність між голосною декларацією та творчою практикою, вихід за межі літератури. Е. п. орієнтувалася на вибраного читача, тому її характеризували вишуканість, естетизм, філософічність, про що свідчать композиційно концентричні романи «Аліна і Костомаров», «Романи Куліша», «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Без ґрунту» В. Домонтовича (Петрова), повісті «Вертеп» А. Любченка, «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена. Навіть звертаючись до любовного дискурсу, В. Домонтович далекий від того, аби висвітлювати кардіоцентричні проблеми, використовує інтелектуальний аспект з кількома кутами зору, відтворює процеси світоглядної кризи, історичні катаклізми періоду fin de siécle, втрату особистої ідентичності, екзистенційні пошуки тощо, які характеризують його амбівалентних «персонажів-симптомів», як маріонеткові сприймаються герої «Вертепу» А. Любченка, який вдається до схрещення сенсів відомого та щойно створеного, до одивнення в експериментальному необароковому ключі активного романтизму. М. Йогансен був зосереджений на поетиці пригодницької літератури, використав прийоми пародіювання, міфізованого письма, що розгортається у локальному ігровому просторі, дотепно деформованому та містифікованому, де справжнім героєм постає природа, а не протеїчні персонажі, приховані за масками. Прозаїк продемонстрував застосування деструкції на теренах модернізму, не руйнуючи цілісності твору, виявив її відмінність від аналогічного застосування в авангардизмі. Питання Е. п. досліджує Оксана Боярчук («Експериментальна проза 20-х років XX століття: жанрово-стильові модифікації /В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен/», 2003). Своє бачення цієї проблеми пропонують Ольга Журенко (стаття «Формування жанрової концепції експериментального роману в українській літературі 20-х»), розглядаючи її в аспекті авангардистських пошуків Г. Шкурупія («Жанна-батальйонерка»), Л. Скрипника («Інтелігент»), а також Ярина Цимбал (дисертація «Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20—30-х років», 2003), акцентуючи на гротеску, іронії, алогізмах ексцентричного письма М. Йогансена.

Експеримента́льний рома́н *(лат. experimentum: проба, дослід і франц. roman, від старофранц. romans: оповідь романською мовою)* — запровадження у прозу наукових принципів аналізу зображуваних явищ, ідею активності індивіда в межах його біологічних можливостей. Поняття, запроваджене Е. Золя («Експериментальний роман», 1880), апробоване на сторінках російського журналу «Вестник Европы» та у французькій газеті «Вольтер». Воно обстоювало прагматичні тенденції у романістиці, що призвели до змін у жанровій структурі не лише творів Е. Золя, а й тогочасної європейської літератури, яка схилялася до натуралізму. На його думку, прозаїк в основу свого твору бере повсякденну драму, що не відіграє особливої ролі в архітектоніці. Тому виникає потреба «створити образи живих людей», які з «надзвичайною природністю» розігрували б перед читачами «людську комедію», здійснювалась би критика моралі, пристрастей, вчинків, внутрішньо мотивованих та зумовлених середовищем. Це відповідало настановам «роману чистого аналізу», свого часу запропонованого О. де Бальзаком, протистояло традиції романтичній прозі. І. Франко, зауважуючи Е. р., спостеріг його зв'язок із науковою еволюцією XIX ст.: «...він продовжує і доповнює роботу фізіології, яка сама спирається на хімію і фізику; він заміняє вивчення абстрактної, метафізичної людини вивченням справжньої, яка підкоряється дії фізико-хімічних законів і визначального впливу середовища...».

Експеримента́ція *(лат. experimentum: проба, дослід)* — поняття постмодерністів, схильних до вільного прочитування тексту, вживане на противагу інтерпретаційній практиці герменевтики та уявленню про зафіксований у слові іманентний сенс буття. На їхнє переконання, той чи той об'єкт пізнання характеризується ризомоподібною специфікою, схильний до ненастанних внутрішніх змін, невловних для вичерпного тлумачення. Існування предметів, сприйнятих у розумінні «тіла без органів», наділених плинними означниками, вважається гіпотетично можливим явищем. Так само трактується перебіг історичного руху у плюралістичних варіаціях становлення відносної минувшини та майбутнього. Текстологія позбавляється референції, сенс тексту знаходить визнання як одна з можливих версій нонфінального означування з відсутнім початком та закінченням, виражається в концепції хори. Постмодернізм зі спростуванням уявлення «світ — книга» вимагає його перетлумачення, вважає кожну інтерпретацію насильством над предметами, «кайданами та ярмом» (М. Фуко, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), проголошуючи їх безмежно відкритими для нескінченно варіативних оповідей без домагань на остаточно правильне прочитання. Для письменства, яке завжди прагнуло творчої свободи, почувалося скутим у межах канонів, Е. цікава через визнання не підлеглої остаточному присуду художньої творчості з невичерпними можливостями, однак беззастережний вихід у простір безмежного світу як хаосу загрожує втратою сутності митця.

Експліка́ція *(лат. explicatio: тлумачення, пояснення)* — заміна неточного слова більш точним, застосування символів та умовних позначень. Важливою цю процедуру вважав логічний позитивізм, перейнятий метою створення точної мови. Значення нового поняття не обов'язково має збігатися з попереднім, натомість завжди існують умови заміни експліканта експлікатом (Р. Карнап).

Експліци́тний а́втор *(лат. explicitus: розплутаний, впорядкований і auctor: засновник, творець, письменник)* — фіктивна фігура в тексті, що має виконувати функцію наратора, ведучи оповідь від себе або виступаючи від імені певного персонажа. Е. а. є, зокрема, Рудий Панько з «Вечорів на хуторі коло Диканьки» М. Гоголя, козопас Іван з роману Вал. Шевчука «Дім на горі» тощо.

Експліци́тний чита́ч *(лат. explicitus: розплутаний, впорядкований)* — реципієнт, фіктивний персонаж, як, наприклад, каліф з «Тисяча й однієї ночі», або власне читач, до якого звертається експліцитний автор, що спостерігалося у літературі Просвітництва, зокрема у романі «Історія Тома Джонса, найди» Г. Філдінга. Вживається для привернення уваги імпліцитного читача до важливіших, на думку автора, проблем, ніж власне літературні.

Експозе́ *(франц. exposé: виклад)* — витяг з документа чи твору, надзвичайно стислий його переказ.

Експози́ція *(лат. expositio: виклад, від expono: виставляю, розкладаю, показую)* — початкова частина фабульної, сюжетно-композиційної структури художнього твору, в якій зафіксовано ситуацію, умови, час і дію, що хронологічно передують зав'язці та майбутньому розвитку дії, зазначено персонажів; Е. органічніше, ніж пролог, включена в наратив. У ній дається попередня інформація про персонажів та обставини їх дій, ще відсутніх, але передбачених у творі разом із вірогідними колізіями та конфліктами. Іноді Е. може деякими деталями заявляти про свою присутність упродовж усього тексту (затримана Е., наприклад у романі Панаса Мирного та І. Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», в оповіданні М. Коцюбинського «Сміх») або ж виявитися наприкінці його (зворотна Е. у романі М. Гоголя «Мертві душі» чи в новелі В. Стефаника «Новина»). Інколи, наприклад у «Подорожі вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена використовується як автономний, детально прописаний епізод чи низка епізодів. Часто на ознаки Е. впливає жанровий дискурс, що буває стислим (новела, оповідання), розгорнутим (повість, роман), лаконічно-інструктивним (драма, трагедія, комедія, водевіль тощо). У малих епічних формах (новела, новелета, етюд, шкіц тощо) вона може й не вживатися, що зумовлено динамізацією композиції, зведеної до кульмінації. У ліриці з притаманним їй специфічним сюжетом Е. спостерігається не часто, на відміну від ліро-епосу, — балади, поеми, роману у віршах та ін.

Експреси́вність *(франц. espress, від лат. expressus: виразний, випуклий)* — властивість мовних одиниць підсилювати логічне та семантичне навантаження, виявляти емоційну виразність артикуляції, впливати на нейтральні стилістичні засоби висловлення, використовуючи екстралінгвістичні виражальні умови. У бурхливий мовленнєвий потік залучаються звукові повтори, зокрема асонанси та алітерації, що витворюють динамічний звукопис, а також частки, вигуки, аугментативи та демінутиви, граматичні форми з переносним значенням, тобто тропи і стилістичні фігури. Тому Е., попри поширення в усному мовленні, визначальна для художнього стилю, що зумовлено потребами реалізації естетичної функції мови, особливо в експресіонізмі.

Експре́с-інформа́ція *(англ. express, від лат. expressus: виразний, ясний, чіткий і франц. information, від лат. informo: надаю форму, зображаю)* — оперативна лаконічна бібліографічна публікація, що має на меті якнайшвидше поінформувати своїх читачів про нову літературу з тих чи тих проблем.

Експресіоні́зм *(нім. Expressionismus, англ. expressionism, франц. expressionisme, від лат. expressio: вираження)* — течія авангардизму, що виникла в німецькому мистецтві як заперечення позитивістських тенденцій реалізму, натуралізму та імпресіонізму, як критичне переосмислення досвіду романтиків і символістів, драматургії Ю.-А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, антицивілізаційної лірики В. Вітмена, «проклятих поетів» (Ш. Бодлера, А. Рембо, Лотреамона), творчості Ф. Достоєвського, Г. фон Гофмансталя, малярської спадщини В. Ван Гога, Дж. Енсора, особливо Е. Мунка та ін. Проблема стилю ґрунтовно висвітлювалась у дослідженні німецького літературознавця А. Арнольда («Проза експресіонізму», 1975), відображена в російськомовному виданні «Експресіонізм: Драматургія. Малярство. Графіка. Музика. Кіномистецтво» (1966) та німецькомовному «Експресіонізм: Література і Мистецтво» (1986) тощо. Перші прояви Е. спостерігалися в малярстві. На думку Е.-Л. Кірхнера, митець, заперечуючи традиційні нормативи зображення та відповідні ідеологеми, прагнув віднайти «вираження свого власного світу», «інтуїтивної безпосередності», отже, творчий дух перемагає інертну матерію. Цей етап на початку XX ст., коли першорядного значення надавалося принципам інтуїтивізму (бергсонізму), інфантильності («дитячої безпосередності») та примітивізму, зумовленого захопленням культурами Азії, Африки, Океанії тощо, вважається раннім. Для нього характерні пошуки прихованого єства природи за оболонкою позірних, оманливих явищ, на чому наполягали представники групи «Міст» («Brücke», Дрезден, з 1905), зокрема Е.-Л. Кірхнер, Е.-Х. Нольде, Ф. Блайль, Е. Гаккель, К. Шмідт-Ротлуфф, М. Пехштайн, К. Ам'є, А. Галлен-Каллела та ін., а також угруповання «Синій вершник» («Blauer Reiter», Мюнхен, з 1912), репрезентованого творчістю В. Кандинського, Ф. Марка, А. Макке, П. Клее, А. Кубіна, О. Кокошки, Р. Делоне. Вони, спираючись на досвід бельгійця Дж. Сенсора та норвежця Е. Мунка, віднайшли теоретично-філософське обґрунтування у міркуваннях В. Кандинського, вплинули на музику (А. Шенберг та його нова віденська школа, яка обстоювала принципи атональності і до якої належали А. Берг, А. Веберн, Е. Веллес, Г. Айслер, почасти Р. Штраус, Г. Маллер), кінематограф («Кабінет доктора Калігарі» Р. Віне, «Втомлена смерть», «Нібелунги», «Тисячі очей д-ра Мабузе» Ф. Ланга); їх відповідником у Франції був унанімізм. Термін вперше вжили В. Воррінгер у дисертації «Abstraktion und Einfühlung» (1907) щодо стильової манери П. Сезанна, В. Ван Гога, А. Матіса, назвавши їх «синтетистами й експресіоністами», та німецький поет X. Вальден (1911) на сторінках часопису «Der Sturm» (1910—32), де вони були протиставлені імпресіоністам. Прагнення синтезувати мистецтва зумовило появу заснованого В. Гропіусом «Баухаузу» (Веймар, 1919) — науково-дослідного інституту архітектури, малярства, ремесел. Концепційною підставою формування Е. була «філософія життя», містичні, ірраціональні стихії

розірваного часу, характерні для світогляду представників творчої інтелігенції, що переживали хаос абсурдного буття, передчуття апокаліптичних подій, які прокотилися світом у вигляді масштабних воєн та революційних рухів першої половини XX ст. З'явилася потреба демонтажу дискредитованих понять традиційного логоцентризму, усталених вірувань та ілюзій, світ втратив свою гармонію в нестримних потоках абсурдних колізій, загостреної екзистенційної тривоги, передчутті неминучих масштабних катастроф. Формуванню Е. сприяли й положення німецького естетика К. Філлера щодо теорії бачення (чистого споглядання) та формотворчості, на підставі якої у мистецтві вбачали засіб подолання людиною стану самотності, шляхи відновлення втрачених зв'язків із довкіллям, духовного опанування людиною світу шляхом його спотворення. Водночас зазнавав спростування й арістотелівський мімезис, адже, на переконання експресіоністів, достеменний митець повинен не наслідувати зовнішній світ, а деформувати його, вивести на рівень «мистецтва крику», творити іншу, особливу дійсність, наскрізь бачену крізь призму неухильного розладу. На переконання Е.-Х. Нольде, «чим далі відходиш від природи, лишаючись водночас природним, тим вищим стає мистецтво». Позицію Е. окреслив німецький письменник К. Едшмід: «Світ перед нами. Було б безглуздям повторювати його. Заскочити його в стані найвищої втоми — ось у чому полягає найвище завдання мистецтва». Прихильники Е. відкидали сенсуалістичні настанови імпресіоністів, спрямовані на фіксацію вражень тих чи тих подразників, натомість наголошували на потребі виражати істотний стан розколеної бінарними опозиціями, асиметричної, дисгармонійної дійсності, трактованої шляхом експресії, загостреної динаміки вираження без врахування суміжних аспектів художнього мислення. Конкретна форма підлягала деструкції на користь абстрактної форми при відмові від «ідеології перспективи», кольорового екстазу, регістрів різнобарвної гами, що призводило до хроматичних узагальнень, до пошуків відкритої, чистої барви при кричущому контрастуванні їх. З'явилися концепції єдності кольору й форми (синестезія), засвідчені таблицею відповідностей В. Кандинського (жовта барва — відповідник кутастості, синя — кола тощо), єдності кольору і звуку, що цікавила Р. Делоне, який вивчав синестезію, коли скрипка, сопілка і кларнет асоціювалися з лимонно-жовтою барвою, віолончель — із синьою, а контрабас — із фіолетовою. Кожен емоційно фіксований вираз «внутрішнього світу», трактований як єдина достеменна реальність, попри будь-яку висвітлювану ним тему вказував на неминучу, іноді знервовану дію, акцію, супроводжувану підсиленою артикуляцією та афектованим жестом, що унеможливлювали реалістичну правдоподібність, натуралістичний гладкопис, символістський натяк. Вимоги артистичної переконливості висувалися до фабули, в якій розгортався простір метафізики, абсолюту, а також до закладеного в ній вибухоподібного діонісійства, покликаного здійснити приголомшливий виражальний ефект, безжально «оголювати» рани та виразки дегуманізованої дійсності, вдаватися до прийомів шокової терапії, як, наприклад, у збірці фронтових новел «Людина добра» (1917) Л. Франка, де розкривалася глибина озвіріння вояків, проривалися на поверхню архетипи руїни людського єства. Аналогічний пафос характерний для драм Б. Брехта («Що той солдат, що цей», «Свята Йоанна-скотобоєць»), Ю. О'Ніла («За обрієм», «Волохата мавпа») та ін., герої в яких зображувалися залежно від конфліктів, що розігрувалися поза їх волею та втягували їх у свій небезпечний вир, у непримиренне антагоністичне протистояння та озлоблення. Водночас у таких творах існував не індивідуалізований персонаж, а всезагальний суб'єкт із приглушеними психологічними якостями, з нерозкритими мотивами поведінки; він поставав у космічному, навпіл розламаному інтер'єрі, а не в буденному оточенні, розглядався крізь призму як архетипного, так і сучасного міфу, висвітлювався на тлі трагічної апріорної символіки, провіденціальної знакової системи. Головна мета, якою керувалися митці, полягала у радикальній зміні зображальної мови, зумовленій глибокими зрушеннями у житті суспільства та людській свідомості, що не мали жодних розумних пояснень. Поставши на ґрунті стихійного антицивілізаційного бунту, відображаючи напружені колізії у стосунках між дітьми та батьками, що спостерігаються на всіх етапах розвитку мистецтва, епатуючи нормативну естетику, зумисно вдаючись до низького стилю, зокрема вульгаризмів, поєднаних із піднесеним пафосом, до прийомів гротеску, аби вивернути світ навиворіт, експресіоністи, проте, не проводили чіткого розмежування між чинниками індивідуалізму й колективізму. Вони наче впадали у суперечність, зокрема поєднуючи пацифістські переконання, відчутні під час Першої світової війни, та революційні настрої. Насправді ці апологети гострих, часом небезпечних відчуттів вдавалися до поєднання віддалених, здебільшого непоєднуваних асоціацій, що позначалося на стилі, окреслювало його характер на драматичному перетині прози та поезії, внутрішнього заціпеніння та екстатичного пориву. Їхні поезії насичені візіями, тривожними сновидіннями, риторичними фігурами (лірика австрійського поета Г. Тракля), гротесковими осяяннями (Г. Гайм) і поряд — віршованими проекціями вселюдського братства (Ф. Верфель), імітаціями «робітничої» пісні (Б. Брехт), застосуванням незвичних неологізмів і довгих дифірамбічних розмірів. Для прози була характерна ритмізованість та біблійна стилістика (Е. Ласкер-Шулер). У драмі, що позбавлялася традиційно міметичних рис, панувала атмосфера ілюзіонізму, ліричної або гротескно-фантастичної стихії, застосовувалися прийоми пантоміми, маски, при епізодичній композиції акцентувалися ліризм та сатира, іронія й натуралізм підпорядковувалися агітаційній меті, ставали дедалі заангажованішими, обмеженими егалітарними потребами соціального замовлення (Б. Брехт, Й. Бехер, Г. Кайзер, Е. Толлер, Е. Барлах та ін.). Якщо одні експресіоністи не сприймали абсурдного буття, то інші, так звані ліві, зокрема об'єднані при журналі «Der Aktion» (1911—33), «Die weißen Blätter» («Білий листок», 1913—21), прагнули активного втручання в його середовище. Твори експресіоністів друкувалися також на сторінках антології (1920), упорядкованої К. Пінфусом. Від початку свого існування Е. тяжів до розроблення власних фундаментальних філософсько-естетичних програм, методологізму, відображеного у щорічних звітувальних «Папках» «Мосту», що вплинув на оформлення ін-

ших авангардистських течій, як-от футуризм, сюрреалізм тощо. У межах стильової тенденції спостерігався парадигмальний поворот від настанов суб'єктивізму до феноменологічної редукції, зафіксованої циклом «Портрети міст» О. Кокошки. Концепційна основа Е. полягала у подоланні арістотелівських моделей художньої дійсності, в обстоюванні засад платонізму, що зауважив А. Ор'є, вказуючи на «природну і конечну мету мистецтва», спрямовану не на зображення предметів, а на вираження «абстрактної сутності» ідей, зовнішніми знаками яких є довколишні речі. Такі погляди в Німеччині та Австралії поділяли Т. Манн, Г. Бріттінг, Й. Вассерман, Ф. Кафка, Г. Майрінк, в Італії — Л. Піранделло, в Бельгії — П. ван Остайєн, в Угорщині — Л. Кашшак, у Чехії — В. Незвал, представники часопису «Сцена» З. Гонзл, Ї. Фрейк, Е. Ф. Буріан, почасти К. Чапек («Війна з саламандрами», «R. U. R.», «З життя комах», «Біла недуга», «Мати»), в Хорватії — католицькі поети Д. Судет, Н. Шоп, поети-анархісти, що гуртувалися при журналі «Штурм» (У. Донатіні, А. Шиміч, М. Крлежа, А. Цесарець). Серед російських письменників естетичні концепти Е. найвиразніше проявилися у доробку прозаїка Л. Андреєва («Червоний сміх», «Темрява», «Анатема», «Життя Людини», «Цар-Голод», «Той, хто одержує ляпаси»), а також О. Серафимовича, Вс. Іванова, О. Ремізова, Є. Замятіна, Ф. Сологуба, групи І. Соколова, котра прагнула об'єднати всіх авангардистів, представників літературної групи «Московський Парнас» (1922), режисерів Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, у польському письменстві позначилися на п'єсах С. Пшибишевського («Золоте руно», «Сніг», «Визволення»), на ліриці поета і маляра С. Виспянського («Листопадова ніч», «Весілля», «Визволення»), на доробку теоретика Е., філософа і драматурга С. І. Віткевича («Театр», «Прагматики», «Вельзевулова соната»), на публікаціях журналу «Zdrój» (1917—22), редагованому Я. Гулевичем, на драматургії Я. Каспровича, на повістях В. Берента, на доробку скамандритів — Я. Віттліна («Гімни», повість «Сіль землі»), Е. Зегадловича та ін. Ознаки Е. спостерігалися у роботах художника М. Ге («Розп'яття», 1894), у новелістиці В. Стефаника на межі XIX—XX ст., коли ще не існувало відповідного терміна, у прозі М. Хвильового («Вальдшнепи»), А. Головка («Діти Землі і Сонця», «Можу»), В. Винниченка («Сонячна машина»), у повісті «Поза межами болю» О. Турянського, романах «Дівчинка з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Без ґрунту» В. Домонтовича, у поезії Т. Осьмачки, М. Бажана, Ю. Клена, у драматургії М. Куліша («Отак загинув Гуска», «Народний Малахій», «Маклена Граса» та ін.), у театральній практиці «Березоля», передусім у настановах його керівника Леся Курбаса, який обстоював стиль експресивного реалізму. Тогочасний інтерес до Е. підтверджує колективна монографія «Експресіонізм та експресіоністи» (1929) за редакцією С. Савченка. Новітній погляд на цей стиль розкрито у дослідженні «Експресіонізм: збірник наукових праць» (2004), упорядкованому Т. Гаврилівим. Прихід до влади нацистів (1933) обірвав розвиток Е. не лише на теренах німецького мистецтва, а й негативно позначився на письменствах інших країн, але стильова тенденція не зникла з художньої дійсності, модифікувалася в інші стильові струмені, як-от абстрактний експресіонізм, продовжувала своє існування в ідіостилях деяких письменників, наприклад Т. Осьмачки, позначившись на його поемі «Поет», повістях «Старший боярин», «План до двору», «Ротонда душогубців».

Експре́сія *(лат. expressio: тиснення, вираження, висловлення, від exprimo: чітко вимовляю, зображую)* — особливий прийом увиразнення емоційно забарвленого художнього мовлення, що полягає в активному використанні тропів, стилістичних фігур, звуконаслідувань, синтаксичних паралелізмів тощо:

Біжать отари, коні ржуть, реве
Тяжкий бугай на буйнім пасовиці, —
І чорні птиці промайнули віці,
І чорна тінь поймає все живе.

Як весело співуча буря рве
І розкидає злякане огнище,
Як дощ січе, як п'яний вітер свище,
Яким потоком далечінь пливе [...]
(М. Рильський).

Е. сприяє більшій ритмічності при вираженні поліфонії динамічних переживань, втілених у яскраву художню форму. Здатність переживати розмаїття довколишнього і внутрішнього життя через авторське Я, через модель світу ліричного суб'єкта чи епічного персонажа, схильність до контрастів та ірраціональності мислення використовувалася у мистецтві минулого здебільшого в музиці, танцях, пантомімі. В естетиці Ренесансу Е. стосувалася не цілого твору, а певного його епізоду; зовсім усувалася з творчості за класицизму, бо суперечила канонам; почасти з'являлась у бароко, поширилась у романтизмі, модернізмі, авангардизмі, була домінантою в експресіонізмі.

Експро́мт *(лат. expromtus: готовий)* — короткий імпровізований вірш, відомий з античної доби, переважно жартівливого чи компліментарного характеру, написаний відразу, без попередньої підготовки, на замовлення або як реакція автора на певні події. До жанру Е. зверталися А. Міцкевич, О. Пушкін, Леся Українка, В. Еллан (Блакитний), М. Рильський, П. Осадчук та ін. Такий Е. написав М. Вороний на святі Лесі Українки:

Гей, хто має дар
Запалять пожар
В душах піснею святою, —
Той засяє над юрбою
Сонцем з-поза хмар!

Експе́нзо *(лат. extenso: загалом)* — стислий виклад змісту певного розділу відповідного твору, друкований дрібнішим шрифтом між текстом і заголовками.

Екстер'є́р *(франц. exterieur, від лат. exterior: зовнішній)* — зовнішній вигляд споруд та ін. об'єктів, світлини чи малюнки із зображенням зовнішнього вигляду споруд; використовуються у пресі, книговидавництві. Застосовується подеколи замість віньєтки.

Екстеріоризáція *(лат. exterior: зовнішній)* — процес формування зовнішніх дій, висловлень тощо на основі перебудови внутрішніх структур; сформована внаслідок інтеріоризації зовнішня дія людини. Наслідком Е. можна вважати художній твір, поширюваний серед читачів.

Екстерналі́зм *(лат. externus: сторонній)* — реконструкція соціокультурних умов, орієнтирів науково-пізнавальної діяльності, зокрема соціальних замовлень, культурно-історичних контекстів, що зумовлюють структуру сподіваного знання, виявляють його специфіку та напрямки; протилежна до інтерналізму. Напрямок в історіографії та у філософії науки (Дж. Бернал, Дж. Голдейн, Е. Цільзель, Д. Нідам та ін.), який перебував під впливом марксизму, нині розвивається в річищі історичної школи постпозитивізму та історичної соціології наук, позначився на історичних концепціях літературознавства. Індивід, наділений ознаками Е., схильний вбачати причини подій у зовнішніх чинниках, потребуючи відповідного контролю над ними.

Екстраве́рсія *(лат. extra: поза і vertere: повертати)* — відношення або позиції суб'єкта, що характеризуються концентрацією інтересу до довкілля, зорієнтованістю на зовнішній світ; термін бінарної концепції К.-Г. Юнга. Е. пояснюється через співвідношення таких функцій, як відчуття, інтуїція, мислення, почуття. Виокремивши чотири психологічні типи, дослідник виявив у них бінарні опозиції «мислення — почуття», «відчуття — інтуїція». Кожна функція може бути домінантною. Так, за К.-Г. Юнгом, мислення зводиться до вживання інтелектуальних формул, має авторитарний характер; почуття спрямоване на пошуки та утвердження в міжособистісних стосунках; відчуття зорієнтоване на ситуацію тут-і-зараз, на невибагливі потреби; інтуїція розгортається в часі, націлена на все нове, незвичне, відмінне від непривабливої буденщини, прагне перетворювати можливе на дійсне. Ектраверти, здебільшого об'єктивісти та оптимісти, іноді альтруїсти із схильністю спрямовувати лібідо на довкілля, не завжди адекватно сприймають протилежних за вдачею інтровертів, вважають їх надто самоцентричними, обмеженими на собі. Е. часто проявляється на теренах письменства, особливо в тих випадках, коли воно прагне публічності, розголосу, встановлює активні комунікативні зв'язки з реципієнтами, живе в інших і серед інших. Такими були переважно реалісти, соціальна стихія виявлялася комфортною для авангардистів тощо. Іноді екстраверт не здатен критично поціновувати власні мотивації, тому в нього можуть з'явитися симптоми «зоряної хвороби», особливо загострені в артистичної натури. Концепцію К.-Г. Юнга поглибили Р. Кеттел, Дж. Гілфорд, Г. Айзенк та ін., розглядаючи її не в аспекті типів особистості, а як шкалу, що виражає кількісні співвідношення властивостей Е.-інтроверсії в конкретного індивіда.

Екстра́кт *(лат. extractum: вилучене)* — стислий виклад певного твору, пам'ятки писемності тощо.

Екстраполя́ція *(лат. extra: поза, крім і polio: пригладжую, обробляю)* — прийом поширення висновків, отриманих щодо певної частини художньої системи, на іншу її частину. Часто використовується в літературознавстві.

Е́кстрений ви́пуск *(лат. extra: крім, поза)* — спеціальне число періодичного видання, передусім газети, видане поза чергою без порядкової нумерації, а також не вказана у програмі радіо- чи телепередача.

Екфра́за *(від грец. ekphrasis: докладний опис)* — інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв. Класичним прикладом можуть бути поезії М. Бажана, зокрема його цикли «Будівлі» чи «Нічні концерти», сонети «Афродіта Мілоська», «Сікстинська мадонна» М. Рильського, «Над малюнками Вестерфельда» І. Драча.

Елевси́нські місте́рії *(грец. Eleusinia mysteria)* — релігійне свято у давній Аттиці, пов'язане з аграрним культом, присвячене Деметрі та її дочці Персефоні; відбувалось у поселенні Елевсії поблизу Афін. Під час обряду, куди допускалися лише втаємничені, нівелювалася соціальна нерівність її учасників, які переживали скорботу Деметри з приводу спровадження її дитини до Аїду та радість з нагоди повернення дочки, зазнавали випробувань у храмі богині, де застосовувалися складні театральні ефекти. Дійством керували жерці-евмольпіди, тобто нащадки міфічного царя фіванців Евмольпа. Очевидно, Е. м. зумовили, як і Діонісії, появу трагедії.

Елега́нція *(грец. elegantia: шляхетність, вишуканість)* — застосування простого та середнього стилів із гармонійними, правильними ознаками мовлення без порушення граматичних та лексичних норм, з ясністю сформульованої думки; поняття античної риторики. Найповніше такий прийом представлений у промовах Цицерона, які були взірцем для ренесансних та барокових риторів, поширився на латиномовні твори граматичного характеру, як-от «Елеганції» (1440) Л. Валла, «Малий сад елеганцій» (1505) Л. Корвіна, «Елеганція старших» (1513) Я. Вімпфелінга. Водночас з'являлися видання XVI—XVII ст., що висвітлювали шляхетний стиль у народних італійській, французькій, німецькій мовах: «Міркування у прозі про народну мову» П. Бембо, «Поетика» Дж. Тріссіно, «Захист та прославлення французької мови» Ж. Дю Белле, «Короткий виклад поетичного мистецтва» П. де Ронсара, «Книга про німецьку поезію» М. Опіца, «Детальне дослідження головної німецької мови» Ю.-Г. Шоттеля.

Елегі́йна комеді́я *(грец. elegos: журлива пісня і kōmōdia)* — синкретичний жанр, в якому поєднуються драматичний, епічний та ліричний компоненти. Виник у Франції (XII ст.), поширився в Англії. Е. к. були часто анонімні твори еротичного характеру, що ґрунтувалися на діалозі, написані латиною елегійним дистихом. Збереглося лише двадцять текстів.

Елегі́йний ди́стих *(грец. elegos: журлива пісня і distichon: двовірш)* — строфа, сформована на основі речитативної лірики, поширена в античній поезії від VIII—VII ст. до н. е. Складається з двовірша, гекзаметра з висхідною мелодикою у першому версі та пентаметра з низхідною мелодикою у другому, який повторює першу частину гекзаметра до цезури. Е. д. викликав враження завершеної інтонаційної та семантичної структури з її паралелізмом, антитезою, симетричним розташуванням слів. Найдавніший зразок належить Калліну (VII ст. до н. е.). Притаманна фольклорній заплачці, ця форма стала складником давньогрецької літератури, засвідчила її перехід від епосу до лірики, вживалася у надгробних написах, елегіях, епіграмах тощо, містила глибоку філософську думку, як в епітафії Симоніда Кеоського:

Тут, подорожній, могила не Креза, а вбогого; бачиш,
Хоч вона дуже мала, досить для мене її

(переклад О. Білецького).

У таких жанрах Е. д. засвоївся європейською лірикою доби Ренесансу та класицизму, супроводжувався заміною довгих і коротких складів наголошеними та ненаголошеними. Його використовували Дж. Понтано, А. Поліціано, А. Вранчич, Й. Фішарт, Й. Клай, Ф.-Г. Клопшток, Ф. Гельдерлін, О. Пушкін, А. Майков та ін. Водночас деякі поети, як-от німецький класицист М. Опіц, трансформували його в александрійський вірш із перехресною римою. Відомі сатиричні «Ксенії» Й.-В. Гете й Ф. Шиллера, написані Е. д., який поширився в літературах інших народів, зокрема українській, де він був теоретично обґрунтований у трактаті «Про поетичне мистецтво» Феофана Прокоповича, застосовувався у латинському віршуванні Стефана Яворського, Григорія Сковороди, у поезії В. Самійленка (цикл «Елегії»), І. Франка («Майові елегії») та ін. М. Орест також звертався до цієї вишуканої форми:

Ми є життя будівничі. Зі зла і добра ми будуєм.
Стій, роздивися: котру в руки цеглину береш?

Еле́гія *(лат. elegia, від грец. elegos: журлива пісня)* — жанр медитативної лірики меланхолійного, почасти журливого змісту без чіткої композиції. Виник у Давній Греції, зокрема серед іонійських племен (VII ст. до н. е.), як пісня, що виконувалася під час поховань у супроводі флейти, згодом — двовірш, названий елегійним дистихом. Засновником Е. вважається ефеський поет Каллін (VII ст. до н. е.), вірогідний автор поеми з трьох частин «Наксоська історія». Зберігся лише один його твір, в якому він звертався до своїх краян, закликаючи їх до опору кіммерійцям. Цей досвід поглибив афінянин Тіртей (VII ст. до н. е.) — автор дидактичних «Порад» та політичних «Благозаконностей», перший поет у Спарті, який доводив своїми мілітарними автологічними віршами (ембатаріями) могутню впливову силу слова. Популярними були віршовані тексти поета і державного реформатора Солона (638—558 до н. е.), зокрема Е. «На Саламін», в якій він переконував Афіни змити ганьбу, завдану цьому місту мегарцями, що відібрали у нього острів:

На Саламін! Як людина одна, то ж за бажаний острів
Вийдемо всі і з Афін змиємо кляту ганьбу!

Крім того, були відомі його дидактичні «Настанови афінянам», в яких акцентувалася впевненість у великій перспективі еллінської держави, підтримуваної богами, та збірка «Поради самому собі» з роздумами про людські чесноти й пороки. Понад 1400 Е. лишилося від доробку засновника гном Теогніта із Мегар (друга половина VI до н. е.), присвячених з'ясуванню статусу елітарності, якому постійно загрожувала стихія черні. Натомість Мімнерм (друга половина VII ст. до н. е.) віддавав перевагу еротичним та песимістичним мотивам, породженим його нещасливим коханням до флейтистки Нанно, якій він нібито присвятив свою, нині втрачену, збірку. Е. тривалий час лишалася провідним жанром, застосовувалася навіть при формулюванні тез чи міркувань в історії та філософії, до неї зверталися драматурги Есхіл, Софокл, Менандр, історик Фукідід, але поступово її тематичне коло, концентруючись на інтимних настроях, звужувалося, що було помітно за александрійського та римського періодів. У тогочасних Е. переважали особисті переживання, зокрема самотності, розчарування (Гермесіанакт, Філет із Коса, Каллімах, Корнелій Галл, Проперцій, Тібулл, Овідій, Горацій та ін.). За доби середньовіччя порушуються канонічні настанови жанру, коли формально Е. не були перейняті журбою, а мотив туги міг актуалізуватися в будь-якому іншому жанрі, зокрема в ліриці трубадурів та мінезингерів. Поширювалася Е. і в арабській літературі, як-от у творі «Пахуще дерево» Ібн Абдуна (1134—81), в якому оплакувалася загибель іспано-арабської династії Афтасідів у Бадагосі. Відновлення античної традиції спостерігалося в період Відродження та поствідродження (Т. Тассо, Л. Аріосто, Я. Саннадзаро, Ф. Війон, К. Марло, Л. Лабе, П. де Ронсар, Г. де ла Вега, Л. де Вега, Л. де Камоенс, Е. Спенсер, Я. Кохановський, К. Яницький, Б. Лобковіц, П. Флемінг, барон Ф. фон Логау, Й-Я. Брайтінгер, графиня де ла Сюз, В. Тредіаковський, О. Сумароков). У новоєвропейській літературі Е. втратила чіткість форми, натомість набула змістової визначеності у доробку Дж. Мільтона («Люсідас»), Т. Грея («Елегія, написана на сільському цвинтарі»), О. Гольдсміта («Покинуте село»), Е. Юнга («Скарга, або Нічні роздуми про життя і смерть»), в ліриці представників Геттінгенського гаю та Ф. Гельдерліна, у прихильників «легкої поезії» А. Шеньє, Е. Парні, Ш. Мільвуа, в «Римських елегіях» та в «Марієнбадських елегіях» Й.-В. Гете. Їхні Е. якнайадекватніше виражали філософські роздуми, поєднання смутку і радості, еротичні переживання. Така специфіка жанру приваблювала й передромантиків та романтиків (Новаліс, Н. Ленау, І. Грільпарцер, П. Б. Шеллі, А. де Ламартін, В. Гюго, Дж. Леопарді, А. Міцкевич, Ф. Прешерн, В. Жуковський, К. Батюшков, О. Пушкін, М. Лермонтов, О. Фет, Х. Ботєв та ін.), хоч вони майже уникали античної метрики, прагнучи розкрити багатопланову гаму переживань ліричного суб'єкта. Не втратила Е. актуальності і в XX ст., зокрема у ліриці Р. Хіменеса («Сумні наспіви»), Р.-М. Рільке («Дуїнянські елегії»), Б. Брехта («Буковські елегії»), а також Ф. Гарсіа Лорки, П. Целана, І. Бахмана, В. Брюсова, Анни Ахматової, Р. Гамзатова, Н. Гільєна та багатьох інших. Еволюцію жанру досліджували літературознавці, К. Вайссенберг, автор монографії «Форми елегії від Гете до Целана» (1969) та ін. У давній українській літературі Е. була представлена в доробку новолатинських поетів, наприклад «Елегія для Яна з Вислиці, шанувальника муз і учня, достойного похвали» Павла Русина з Кросна. Цей жанр став предметом наукової уваги барокових поетик, використовувався в медитаціях релігійного, громадського чи інтимного характеру. Авторами Е. були Іван Мазепа («Ой, горе, горе тій чайці-небозі»), Стефан Яворський. До жанру Е. зверталися Дмитро Туптало Ростовський, Григорій Сковорода. Елегійний настрій властивий ліриці українських романтиків, зокрема представників Харківської школи, які часто використовували тужливі мотиви національного фольклору. Невдовзі з'явилися жанрові її різновиди: елегія-думка (Т. Шевченко: «Чого мені тяжко...»), елегія-сповідь (С. Руданський), елегія-пісня (Є. Гребінка: «Ні, не можна, мамо, нелюба любить», Л. Глібов: «Стоїть гора високая»). Траплялися також травестійні Е., зокрема у доробку П. Гулака-Артемовського, та пародії, як-от у В. Самійленка (цикл «Елегії»), пізніше — М. Зерова («Елегія Грабуздовська на умолчаніє мелници фамилной»). Використовували цей жанр І. Франко («Майові елегії», написані елегійним дисти-

хом), Леся Українка («До мого фортеп'яно»), символісти О. Олесь, П. Карманський та ін. Своєрідної драматичної тональності Е. набула в доробку Б.-І. Антонича, зокрема у його другій збірці «Три перстені», надаючи поезіям міфологемного змісту та структуруючи текст на цикли: «Елегія про перстень ночі», «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень кохання». Е. в сучасній українській поезії часто залежить від індивідуального стилю того чи того автора, тому вона, не втрачаючи домінантних ознак, має свої особливості в ліриці Ліни Костенко, І. Драча, В. Підпалого, М. Вінграновського, Л. Талалая, І. Римарука та ін. Жанр привертав увагу таких науковців, як Г. Сивокінь («Давні українські поетики», 1960), В. Маслюк («Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні», 1983), Олена Ткаченко («Елегія в давній українській літературі XVI—XVIII століть», 1993; «Українська класична елегія», 2004, у якій проаналізовано еволюцію жанру від творчості Григорія Сковороди до доробку І. Франка).

Елеме́нт *(лат. elementum: стихія)* — в античному світосприйнятті — кожна з чотирьох первісних стихій: вогонь, вода, земля, повітря. У науковій практиці називає найпростіші складники певної системи. Наприклад, Е. вірша можуть бути рима, розмір, тропи тощо.

Елі́зія *(лат. elisio, від elido: видаляю, виштовхую)* — ритмо-фонетичне явище у вірші, яке полягає у наявності збігу двох голосних, що належать суміжним словам, один з яких скорочується при артикулюванні (ектліпсис) настільки, що втрачає метричну міру і майже випадає з неї (синелефа, або красис). Голосний звук може чутися, але позбавляється своєї складотворчості. Е. досі притаманна французькій та італійській версифікаціям. Приклад Е. з «Думи про трьох вітрів» П. Тичини:

Тоді теє люди зачували,
Одне д'одного словами промовляли [...].

Тобто *одне до одного словами промовляли.*

Е́ліпс, або **Е́ліпсис** *(грец. elleipsis: брак, нестача)*, — стилістична фігура, яка засвідчує опущення певного члена речення чи словосполучення, що легко відновлюються за змістом; найпоширеніша в побутовому мовленні. Вживається задля динамічності, стислості, експресивності вираження думки, розкриття напруженої дії, відрізняючись від апосіопези (обірваної фрази), фігури умовчування. Поширюється мовленнєвий Е., виражений у контекстуально чи ситуативно неповних реченнях (М. Коцюбинський: *«І рад би щось зробити, та нема де»*), при нульовій зв'язці (*він поет*), односкладних реченнях (*«Що посієш, те й пожнеш»*, опущено займенник *ти*), конструкціях з однорідними членами речення (Юлій Цезар: *«Прийшов, побачив, переміг»*). Е. зумовлений потребою економії мовних зусиль (*вихідний день — вихідний*), прагненням передати динаміку ситуації чи емоційне збудження, розгубленість мовця, бажанням уникнути повторення слова, експресивністю мовлення, застосуванням евфемізмів, безособових речень. Е. поширений у художній літературі. Відомий приклад Е. — рядки з поеми «Перебендя» Т. Шевченка, де пропущено додаток: *«Орлом сизокрилим літає, ширяє, / Аж небо блакитне широкими* [крильми] *б'є»*. Часто в еліптичних конструкціях відсутній присудок:

Одна нога в стременах...
Сніги. Вітри. Зима.
Розрубані рамена,
І голови нема...

Ще вчора був веселий:
Не думав, що — кінець...
Сьогодні ж — леле!
Мрець...

У наведеному уривку з вірша «Одна нога в стременах» Д. Фальківського, де йдеться про трагедію громадянської війни, Е. увиразнює, посилює переживання зображеної тут трагедії.

Еліта́рність *(франц. élite: найкраще, добірне)* — концепція іманентної творчості, створена на противагу егалітарній стихії в мистецтві; в Е. критерієм є «аристократизм духу», високий артистизм, відсутній кантівський «незацікавлений інтерес». За спостереженням С. Дарлінгтона, Й. Шумпетера, йдеться про особливо обдаровані постаті з притаманною їм шляхетною культурою мислення та творчості. Е. пов'язується з «іскрою Божою», з інтелігентністю, не засвідчується кількістю написаних бестселерів, розрахованих на масового читача, суспільним станом, посадою чи дипломом. Чи не вперше її в духовному аспекті означили представники Ренесансу, її особливості в межах бінарних опозицій (поет — натовп) намагалися висвітлити романтики, поглибили ранні модерністи, які протиставляли художній космос хаосу довкілля. Цією проблемою цікавилися Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, ранній П. Тичина, М. Хвильовий, «неокласики», поети Київської школи.

Еллінí́зм, або **Геллені́зм** *(нім. Hellenismus, англ. hellenism, франц. hellenisme, польс. Hellenizm, рос. эллинизм)*, — культура, що постала на Близькому Сході, в Малій, Середній Азії та Єгипті внаслідок завоювань Філіппа II, особливо його сина Александра Македонського, та переселення греків на нові землі; поняття, запроваджене німецьким істориком Й.-Г. Дройзеном (двотомна «Історія еллінізму», 1836—43). Після руйнування замкнутості давньогрецьких полісів утворилися династії Птолемея Лага в Єгипті і Лівії, Антігонідів у Македонії, Селевкідів у Сирії, Месопотамії, частині Палестини та Анатолії, Атталідів у Пергамі, дрібніші державні формування (Віфінія, Каппадокія, Понт та ін.) на північному чорноморському узбережжі та у Вірменії. Хронологічними її межами вважаються 336 до н. е. — 31 н. е. Для цього періоду характерний вплив давньогрецького (еллінського) мистецтва на мистецтво азійських та африканських народів, новоякісне духовне утворення, що виникло як синтез оксидентально-орієнтальних зустрічних хвиль, як синкретизм міфів та віровчень, який поєднував образи Діоніса, Озіріса та Христа або Деметри й Ісіди, хоч на початку ішлося лише про граматично правильне вживання грецької мови негреками. Тоді ж з'явилося чотири із семи «чудес світу» — Фароський маяк біля Александрії, Галікарнаський склеп карійського царя Мавзола, Пергамський вівтар Зевса, Колос Родоський, що зображував велетенську постать бога сонця Геліоса. За доби Е. вдосконалилася освітня справа, навчання провадили літературною мовою койне, сформованою за мовними нормами аттичного та іоній-

ського діалектів. Визначними були знаменитий Музейон (оселя Муз) в Александрії, що з IV ст. до н. е. став осереддям елліністичного світу, а також бібліотека, заснована за наказом Птолемея: у ній були започатковані філологія та текстологія, розвитку яких сприяли поети Каллімах Лікофрон, філологи Александрійської філологічної школи. Аналогічна бібліотека виникла і в Пергамі. Відбувається диференціація наук, серед яких пріоритету надається філології. Виникає екзегетика, зумовлена потребою тлумачення сакральних та літературних текстів. Поширюється ідея гуманізму, уявлення про золотий вік грецького мистецтва за Перікла, названий класичним. У малярстві (Лісіпп, Скопас) з'являються ознаки манірності. Нової якості набувало письменство, акценти якого змішувалися з громадських проблем до проблем конкретної людини, перейнятої пафосом індивідуалізму, авантюрності, честолюбства, що позначилося на жанровостильових особливостях елліністичної літератури. Їй притаманне зниження політичної та соціальної заангажованості, пожвавлення інтересу до внутрішнього життя людини, її духовності, звернення до фольклорних джерел, міфу та філософії. Не втратила свого значення історіографія («Життя Еллади» Дикеарха із Мессани, III ст. до н. е.), що спиралася на традицію Ксенофонтового суб'єктивізму та обслуговувала інтереси можновладців, зацікавлених у документальному увічненні своїх діянь. Поштовхом до такої практики були студії Птолемея та Арістобула, які фіксували військові дії Александра Македонського, закладаючи підвалини фабул майбутніх рицарських романів. Деякі праці були присвячені висвітленню минувшини Афін («Атфіди»). Поширювалися збірники історичних документів та хронологій, як-от «Хронографія» Ератосфена чи «Хроніки» Аполлодора. Водночас в історіографії розроблювалося чимало стилістичних фігур та художніх прийомів, зумовлених потребою захопити читача вишуканою мовою, яка зазнала впливу започаткованої Ісократом епідиктичної, тобто урочистої, промови, що була популярною у красномовстві, мала ознаки панегірика, набувши вигляду діатриби, вже не використовувалася для публічного виголошення. Поширювалася також стилістика азіанізму. Особливо популярною у всіх елліністичних державах, крім надчорноморських, стала драматургія, передусім нова аттична комедія, репрезентована творами Менандра, Філемона, Діфіла, Філіппа, Аполлодора, Посідіппа та ін., яка відтворювала щоденні людські турботи, підпорядковані фатуму. Твори розбудовувалися за фабульними схемами визволення дівчини, покинутої і знайденої дитини, агону молодшого та старшого суперників; під час дії використовувалися типові маски діда, юнака, вояка, гетери тощо, динамічний діалог. Міми творили напівнатуралістичний-напівфантастичний фарс, у якому панувала практика поєднання віршів, прози, співу, танцю, акробатики. Для розвитку Е. були важливими такі культурні центри, як Александрія, де філологи не тільки продовжували кращі традиції еллінського, власне давньогрецького письменства, а й оновили їх, що спостерігалося в багатьох літературних родах, зокрема в александрійській ліриці, де поширювалася вчена поезія, джерелом якої були давньогрецька культура та міфи. Так, Філіт, Гермесіанакт, Фанкол та ін. слідом за Антімахом розвивали оповідну елегію еротично-міфічного змісту. Каллімах із Кірени створив новий жанр невеликої поеми-епілії, був автором програми Александрійської школи, що маніфестувала запровадження малої форми, ретельне оброблення художніх деталей, обстоювала шляхетність поетичного мовлення як заперечення егалітарної банальності. Були популярними епіграми Леоніда Тарентського, Асклепіада Самоського. Теокріт із Сиракуз запровадив жанри буколіки та ідилії, Геронт звертався до зображення побутово-натуралістичних сцен у своїх «Міміямбах» (міми у формі «кульгавих ямбів»). Прозові жанри також розвивали свої зображально-виражальні можливості. Поширювався еротичний роман, репрезентований творчістю Харитона, Ахілла Татія, Лонга, Геліодора. Аполлоній Родоський оновив великий епос, збагативши його, зокрема в «Аргонавтиці» (III ст. до н. е.), психологічним аналізом еротичних мотивів та поведінки персонажів. Розвивалися наративні етнографічні псевдомандри (Евгемер, Ямбу), фольклорні новели (Арістід Мілетський), любовні романи, фабули пригодницького характеру, жанр аретології — оповіді про чудеса божеств, парадоксографія — небилиці про дивні явища природи тощо. Мандрівні філософи (Біон Бористеніт, Телест) запровадили діатрибу, власне лекцію-фейлетон на моральні теми з довільним перемежовуванням високого та низького стилів. Е. вплинув як на римське, так і на середньовічне та новоєвропейське письменство й філологію.

Елліністи́чна літерату́ра, або **Геллленісти́чна літерату́ра**, — див.: **Еллíнізм**.

Ело́гіум *(грец. elegeion: напис)* — панегіричний напис на честь покійника, прославлення його вчинків, властивий давньоримській традиції. Карбувався на надгробках, фіксувався на портретах, використовувався в некрологах. Жанр відновився за доби бароко (елоге у французькій літературі).

Ельзеві́ри — малоформатні книжки (понад 2200 назв), видання античних авторів, Нового Завіту, праць новоєвропейських гуманістів, творів ренесансного та класицистичного письменства (Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, Мольєра, Ж. Расіна), орієнтальних студій, розповсюджувані з другої половини XVI ст. до початку XVIII ст. голландськими видавцями Ельзевірами. Їх вирізняло фахове філологічне опрацювання друкованого змісту (книга В. Аронова «Ельзевіри», 1975). Велика колекція Е. зберігається у Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського та у львівській Науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України. Назва шрифтів, якими користувалися у друкарнях Ельзевірів.

Ельйо́н — чотириверсова строфа у казахській силабічній поезії з римуванням за зразком *aaba*. Е. є одинадцятискладником із цезурою після шостого складу. Трапляється у доробку А. Кунанбаєва:

Як рука завтовшки, // за плічми коса.
Ступить крок — од шолпів // сріберна яса.
В шапочці бобровій, // жвава, чорнобрива —
Де іще на світі // є така краса?

(переклад Н. Тихого)

Емау́с — форма середньовічного релігійного алегоричного діалогу на євангельські теми, що ніби відбувається між подорожніми, які після розп'яття Ісуса Христа мандрують з Єрусалима до Емауса. Їхня розмова стосується проблеми постійного набли-

ження людини до Бога. Відомий твір за таким мотивом «Нічний пілігрим, або Розмова подорожніх» польського поета XVII ст. К. М'ясковського. Відгомін Е. наявний у чотиривірші «Скорбна мати» П. Тичини:

Возрадуйся, Маріє:
Шукаємо Ісуса.
Скажи, як нам простіше
Пройти до Емауса.

Ембатéрія *(від грец. embatērios: маршовий)* — патріотрична за змістом вояцька маршова пісня в давньогрецькій поезії, виконувана під час походу; її віршовий розмір — анапест. Запровадив її афінянин Тіртей (перша половина VII ст.), який жив у Спарті. Він створив образ ідеального вояка, перейнятого енергією героїчних дій, презирством до смерті:

Добре вмирати тому, хто, боронячи рідну країну,
Поміж хоробрих бійців падає в перших рядах
(переклад Г. Кочура).

Е. як жанр була притаманна пісенній творчості Українських січових стрільців (стрілецькі пісні) та Української повстанської армії (повстанські пісні).

Емблéма *(грец. emblēta: вставка, рельєфна оздоба)* — предмет, зображення певної особи, реальної чи міфічної події, явища природи, персоніфікованих чеснот, що символічно виражає певне поняття, ідею. За елліністичної та римської доби її вводили як елемент панно із зображенням фігури, що була головним складником мозаїки. Особливого поширення Е. набула в XVI ст., відповідаючи запитам маньєризму та бароко, використовувалася як епіграматичний твір алегоричного змісту, в якому зображення супроводжувалося віршовою сентенцією чи прозовим текстом, стимульоване, очевидно, жанром імпрези, що виник у Бургундії (XIV ст.). Вона відповідала новим на той час синкретичним художнім утворенням «малярської поезії» («Picta poesis» Б. Ано, 1552), не обмежуючись античними мотивами, охоплювала фрагменти «Фізіолога», бестіаріїв, байок, прислів'їв, рицарських гасел, вояцької символіки, використовувала будь-які предмети довкілля. З'явилися збірники Е., видання яких започаткував А. Альчієто книгою «Emblematum liber» (Аусбург, 1531), що містила 103 словесно-візуальні тексти, представлені у зображеннях, девізах та коментарях, і перевидавалася 170 разів. Також з'явилися друком аналогічні книги Н. Таврелія (Нюрнберг, 1559), О. Венія (Антверпен, 1608, 1615), Г. Гуго (Антверпен, 1624), Ф. Куарлза (Лондон, 1635), Б. Ван Гефтена (Антверпен, 1629), Г. Гокінса (Руан, 1634), Дж. Голла (Лондон, 1648) та ін. Була популярною видана в 1517 «Ієрогліфіка», приписувана Гораполлону Нікопольському (III—IV ст. н. е.). Спроба інтерпретації складних Е. відображена в «Іконології» Чезаре Ріни. На відміну від малярства, в якому Е. обмежувалася геральдикою, була оздобою палацових інтер'єрів, виробів прикладного мистецтва; у літературі вона віднайшла нову семантичну перспективу, розкривши свої можливості у зоровій поезії та шкільній драмі, культивованій культурою бароко. Польський поет З. Морштин у мадригалах, скаргах і жартах звертався до Е. як до «божественної та небесної любові». Е. за структурою складалися з тріади: зображення окремих предметів чи їх поєднань, міфічних, біблійних чи історичних фігур; девіз (inscriptio, titulus, motto, lema), за допомогою якого розкривався сенс зображення; пояснювальний підпис (subscriptio, declaratio, epigramma). Напис іноді мав вигляд загадки, а підпис — її розгадування, почасти перетворюючись на сентенцію: зображення дірявої бочки у книзі «Вибрані емблеми» (1611) Г. Ролленгагена з написом «Течу тут і там» і відповідним підписом «Панянка — дірява бочка, протікає скрізь, тому не годна зберігати таємницю та любов». В основі Е. обов'язково закладена візуальна, оречевлена метафора, що спостеріг теоретик-єзуїт Я. Масеніус («Дзеркало зображення окультної сили», Кельн, 1650). Інколи Е. виникала завдяки несподіваному поєднанню асоціацій та витвореному внаслідок цього розумовому образу, в якому поняття набували вигляду ілюзорної конкретності. Виокремлюють Е. релігійно-символічні (часто євхаристичні), дидактичні, світські. З початком книгодрукування символічні зображення застосовуються на марках видавців і друків, наприклад ателлани. В Україні за доби бароко була відома практика Е., поширена у країнах Заходу, зокрема найпопулярнішим виявилося видання «Символіка емблематики» (1590) І. Камерарія, який зробив тематичну класифікацію, розмежував мотиви флори і фауни, пов'язані з традицією «Фізіолога» та бестіаріїв. Поетики братських шкіл та Києво-Могилянської колегії (академії) мали розділи «Зображення», «Прикраса», «Вимисел», навчали студентів давати будь-яким предметам алегоричне тлумачення, на чому, зокрема, наголошував Іоаникій Галятовський («Наука, альбо Способ зложеня казаня», 1659). Були популярними приєднувані до Е. гербові вірші. Впродовж XVIII ст. кілька разів, починаючи з 1712, перевидавалася дидактично-емблематична «Ифіка Ієрополітіка, или Філософія Нравоучительная». Пріоритету надавалося емблематичним віршам на зразок панегірика Лаврентія Крщоновича на пошану Лазаря Барановича. Їх писав також Феофан Прокопович, зокрема з приводу хрещення Русі, а також присвячені пам'яті Варлаама Ясинського; він був і автором перекладу збірки політичної емблематики Ф.-Д. де Сааведри. Практику Е. обґрунтовував Григорій Сковорода. Цю традицію переніс до Москви вихованець Києво-Могилянської колегії Симеон Полоцький, який, за спостереженням І. Єрьоміна, не визнавав правдоподібності речевого світу, вважав, що істина міститься поза ним. Завдяки білоруському поету сформувалася російська версія Е., започаткована його учнями Сильвестром Медведєвим, Каріоном Істоміним, проілюстрована алегоричною шкільною драмою «Сумна слава» (1725), написаною з приводу смерті Петра І.

Емблемати́чні ві́рші *(грец. emblēta: вставка, рельєфна оздоба і versus: повтор, поворот)* — твори, в яких поєднується малюнок і текст, що його коментує. Виникли як різновид зорової поезії, очевидно, під впливом практики віршів-квадратів та виділених віршів доби середньовіччя, сформувалися як окремий жанр у період Ренесансу, набули особливого поширення в просторі бароко, схильного до синтезу мистецтв. Бібліографія Е. в., близьких до геральдичних, на думку М. Праза, фіксувалася у 600 відповідних посібниках та збірках, частково відомих давньому українському письменству XVII—XVIII ст., зокрема у «Київській поетиці» (1637), де йшлося про емблему, вагому не так кількістю чи майстерністю зображених предметів, як «силою» враження, пере-

житого реципієнтом, «здатністю щось тлумачити і чомусь навчати». При такій позитивістській настанові Е. в. не втрачали принадної загадковості. Вони використовувалися у творах духовного та світського характеру. Так, у «Лексисі Лаврентія Зизанія» (1596) над гравюрою, де зображено людину з ключем у лівій руці, містилося віршове пояснення:

Пружно ти ся кусиш [тобто, марно силкуєшся]
писмо уміти,
которій не хоч мене розуміти.

В «Акафісті» (1625) Тарасія Земки під малюнком «Успіння Богородиці» було надруковано чотирирядковий вірш-прохання прийняти молитовник та захистити «грішних» перед Богом. У Євангелії учительному (1637) під портретом автора, константинопольського архієпископа Калліста, вміщений анонімний вірш, в якому було обіграно символ голоду як браку духовної страви і додано панегірик православному ієрарху за те, що він своєю книгою «душам обфіте покарму примножит», «овцам своим паству науки дарує». Часто передруковували оригінальний емблематичний збірник «Ифіка Ієрополітіка, или Філософія Нравоучительная». Д. Чижевський в «Історії української літератури» наводить з неї приклад:

Хотяй Господа істинно любити
во страсі Господні потщися ходити.
Сію бо любов страх Господень родить,
яко вітер пламен з углія ізводить

(на малюнку вогонь, який роздмухує вітер).

Пространно море сильні імать волни,
малия ріки не тако доволні,
в чаші і сіх ність, не движуться води,
і смиренія такови суть плоди

(на малюнку море, річка та склянка з водою...). З традицією Е. пов'язане віршування Кирила Транквіліона Ставровецького («Перло многоцінне», 1649), дидактичні притчі Симеона Полоцького. Відлунням Е. в українській поезії видається вірш «Пелікан» (1874) І. Франка з повчальною легендарно-символічною фабулою. До традиції Е. зверталися поети XX ст., зокрема авангардисти: Г. Аполлінер, М. Семенко та ін.

Ембо́ліма *(грец. embolimos: втручальний)* — пісня хору, виконувана в античному театрі між частинами вистави.

Ембо́ліон *(грец. embolion: епізод, інтерлюдія)* — лаконічна розважальна, часто монологічна сценка, основою якої був анекдот. Виконувалася під час антрактів вистави в античному театрі. Те саме, що й пізніша інтермедія.

Емenда́ція *(emendatio: поправлення, вдосконалення)* — текстологічна операція, застосовувана класичною філологією; має на меті відновлення тексту при підготовці його до видання, повернення йому ознак автентичності.

Еміґра́нтські пісні́ *(від лат. emigrans, emigrantis: виселенець)* — народні ліро-епічні пісні громадсько-побутового циклу, пов'язані з еміграцією західноукраїнських селян до Америки, суголосні польським, чеським, словацьким. Створені в стилі епічних хронік («Ой Канадо, Канадочко», «Як ішов я з Америки додому» тощо) або коломийок.

Еміграці́йна літерату́ра *(нім. Emigrantenliteratur, Exilliteratur, англ. literature in exile, польс. emigracyjna literatura, від лат. emigratio: виселення)* — творчість письменників, які виїхали з політичних, економічних, релігійних причин на чужину на постійне або тривале проживання. Якщо перша хвиля Е. л. на межі XIX — XX ст. вважається трудовою, представлена скромними літературними набутками, що з'явилися переважно в Канаді і США, то другій властива різножанровість творів українських емігрантів, які змушені були покинути Україну після поразки національно-визвольних змагань. Часто письменники старшого покоління не знаходили спільної мови з молодшими з творчої еміграції (О. Олесь, С. Черкасенко, особливо В. Винниченко). У міжвоєнне двадцятиліття найпомітнішою була діяльність представників «Празької школи» (Є. Маланюк, Ю. Дараган, О. Ольжич, О. Стефанович, Наталя Лівицька-Холодна та ін.), представники якої виробили свою естетичну концепцію, надали чіткості традиційно кардіоцентричній українській ліриці. Близьким до угруповання був прозаїк У. Самчук. Найчастіше ці письменники друкувались у «Літературно-науковому віснику» («Віснику») за редакцією Д. Донцова, мали свій журнал «Ми», видавництво «Варяг». Е. л. цього етапу поповнили не лише художні твори, а й науково-теоретичні праці Л. Білецького, М. Гнатишака, Б. Зайцева та ін. Наступна хвиля Е. л. формувалася після Другої світової війни: творчість представників МУРу (1945—48), з 1954 — Об'єднання українських письменників «Слово», в якому згуртувалися прозаїки, поети, драматурги, літературознавці (Г. Костюк, Ю. Шерех, В. Барка, Т. Осьмачка, У. Самчук, Докія Гуменна, Ольга Мак та ін.), що оселилися в Америці, країнах Європи, Австралії, та пов'язаної з об'єднанням Нью-Йоркської групи. Іноді на позначення Е. л. вживають поняття «література діаспори». Її проблематика висвітлена у працях М. Ільницького, Соломії Павличко, О. Астаф'єва, Ю. Коваліва, Світлани Водолазької, Віри Пушко, М. Сподарця, Олени Бросаліної, Наталі Месенко, Віталіни Кизилової та ін.

Емо́ції *(франц. émotion, від лат. emovere: збуджувати, хвилювати)* — психічні стани і процеси, що є реакцією на ситуативні переживання та чуттєві збудження людини, духовні та інстинктивні порухи. Е. виражають симпатичне чи антипатичне, емпатичне ставлення до різних зовнішніх і внутрішніх подій. Класифікацію Е. здійснюють за їх структурою (прості, складні), забарвленістю (позитивні, негативні), соціальною наповненістю (інтелектуальні, етичні, естетичні). Найпростіша форма Е., тобто емоційні відчуття, стосується безпосередніх переживань (смакових, кінетичних, термічних тощо), що спонукають людину до їх збереження чи усунення. За екстремальних умов, коли особа не спроможна опанувати ситуацію, Е. можуть перерости в афект. Від складніших за структурою почуттів, пов'язаних з потребами індивіда в любові, коханні, патріотизмі, вірі, естетиці тощо, вони відрізняються миттєвою відповіддю на подразнення, реалізуючись у вигляді сміху, стривоженості, смутку тощо. Е. найвиразніше проявляються в емоційній лексиці, що називає психічні стани людей, їхні переживання. Форми аугментативу та димінутиву засвідчують широкий діапазон ставлення людини до явищ і подій зовнішнього і внутрішнього світу — від ласки до тонкої іронії та в'їдливого сарказму. Е. витворюють неповторну органічну атмосферу художньої образності як в усній творчості, так і в літературі. Вони є харак-

терною ознакою лірики, зумовлюючи розвиток жанрових поетичних різновидів, позначаються на ритміко-інтонаційному ладі віршового мовлення. Е. притаманні і драматургії, де розкриваються психологічні стани дійових осіб, висвітлюється перебіг конфліктних ситуацій. Менш помітні вони у прозових творах, застосовуються переважно для розкриття внутрішнього світу персонажів. Важливі Е. в риториці, що має на меті безпосередній вплив на людську психіку, часто орієнтуючись не на свідомість, а на емоційну сферу публіки. Е. відіграють значну роль при сприйнятті художнього твору, тому вважаються визначальною проблемою рецептивної естетики. Їх прагнуть уникати в наукових студіях, спрямованих на об'єктивне пізнання реалій. Зловживання ними перешкоджає віднаходженню шляхів, які б наближали людину до істини; це помітно при порушенні принципів еристики під час дискусій, у провокативному літературознавстві та в упередженій критиці. Вищим рівнем Е. вважається емоційний комфорт, що досягається внаслідок гармонізації, естетизації внутрішнього світу людини та соціуму, перейнятих творчою енергією і взаєморозумінням, на відміну від емоційного дефіциту, поширеного в утилітарному, механізованому, дегуманізованому суспільстві з характерними для нього неподоланними смугами відчуження. Частка Е. була різною в тих чи тих стильових тенденціях або напрямах. Так, класицисти зводили їх до мінімуму, натомість романтики приділяли їм значну увагу; нехтування ними притаманне концепції постмодернізму.

Емпа́тія *(нім. Einfühling, франц. empathy, від англ. empathy: співчуття, співпереживання)* — розуміння відношень, почуттів, емоційних станів іншого індивіда; відрізняється від симпатії, якій властиве переживання. Термін запровадив Е. Тітченер, узагальнивши в ньому близькі за змістом ідеї про симпатію, а також погляди Е. Кліфферда і Т. Ліппса щодо вчування. Е. зафіксував ще Арістотель у «Поетиці». Розрізняють Е. емоційну (проекції на моторні реакції та афекти іншої людини), когнітивну (розуміння інтелектуальних процесів), предикативну (здатність індивіда передбачати переживання іншого в конкретних ситуаціях). Вона зазвичай обмежується безпосереднім емоційним досвідом, посилюється з його зростанням, легше реалізується у випадках схожих реакцій, особливо в індивідів, наділених високою тривожністю. Інколи в системі інтерсуб'єктивності Е. сприяє усуненню фрустрації. В. Дільтей розглядав Е. як умову розуміння культурно-історичних реалій, феномени яких постають з людської душі як перенесення себе в цілісний психічний стан іншого, а не як концептуалізація дійсності. Таке трактування Е. не набуло поширення на теренах герменевтики. Натомість Е. Гуссерль скористався досвідом В. Дільтея при аналізі проблеми інтерсуб'єктивності, коли вчування виявляється моментом становлення «іншого Я», підтверджуючи потребу неначе жити в іншому. Будучи за своєю природою інтелектуальним процесом, Е. широко застосовується не лише у філософії та психології, а й у художній літературі, коли письменник немовби перевтілюється у своїх персонажів, переживає їхню долю, залишаючись водночас собою, маючи змогу стежити за ними ніби збоку. Е. властива й акторам.

Емпіри́зм *(грец. empeiria: досвід)* — напрям у теорії пізнання, що полягає у визнанні чуттєвого досвіду джерелом знання, яке постає як опис цього досвіду. Е. орієнтується на конкретний експеримент, не довіряючи теоретичним моделям осягнення явищ.

Е́мський ука́з — таємний документ, виданий 18 травня 1876 царем Олександром II у німецькому місті Емс біля Вісбадена. Спрямований на заборону книгодрукування українською мовою, яку трактували як ознаку національної ідентичності колонізованого народу. На підставі цього розпорядження, що вважається доповненням Валуєвського циркуляра, заборонялося ввезення будь-яких україномовних видань на територію Росії та публікація оригінальних творів чи перекладів на Наддніпрянщині, крім історичних пам'яток, белетристики, але тільки за російським правописом і лише після дозволу цензури Головного управління у справах друку. Такі інструкції лінгвоциду поширювалися й на україномовні театральні вистави, на нотні записи. Припинялося викладання українською мовою у початковій школі, а вчителі негайно замінялися росіянами; спонсорувалися провокативні москвофільські видання. Появі Е. у., що з'явився всупереч порядку загального законодавства, бо не розглядався ні Державною радою, ні Радою міністрів, сприяв помічник куратора київської шкільної округи М. Юзефович (цей документ ще називають «указом Юзефовича»), який надіслав Олександру II доповідну записку про українських «сепаратистів», що «зазіхають на державну єдність Росії». Це зумовило створення спеціальної комісії, до складу якої увійшли міністр внутрішніх справ О. Тимашов, міністр освіти Д. Толстой, шеф жандармерії О. Потапов. Е. у. завдав нищівного удару по українському культурно-просвітницькому руху: було закрито Південно-західний відділ Російського географічного товариства, газету «Киевский телеграф»; з Київського університету Св. Володимира усунуто професорів М. Драгоманова, Ф. Вовка, М. Зібера; Д. Чубинського заслано на Архангельщину. Наслідком Е. у. стало те, що вже наступного року не з'явилося жодної україномовної книжки. Одними з перших за таємним розпорядженням заборонили збірник пісень М. Лисенка, повість «Марко Проклятий» В. Стороженка, житійне оповідання про Бориса і Гліба та ін. На Паризькому міжнародному літературному конгресі (1878) М. Драгоманов виступив проти шовінізму російського уряду. На жаль, такі протести не викликали резонансу серед європейських літераторів. Е. у. залишався чинним до 1905, коли під тиском української національносвідомої громадськості та за рекомендацією Російської академії наук він був скасований на підставі царського жовтневого маніфесту (про це йдеться у документальному виданні «Об отмене стеснений малорусского печатного слова», 1920), але був поновлений у 1914. Звинуваченням російського шовінізму є брошура без підпису «Порабощаемый народ» (1895), автором якої виявився Б. Грінченко, стаття «Українське питання і російська громадськість» В. Вернадського, дослідження «Заборона українського слова» (1930) Ф. Савченка.

Емфа́за *(грец. emphasis: виразність)* — риторична фігура, запозичена письменством із теренів красномовства, полягає в інтонаційному увиразненні певного вислову, окремого складника художнього мовлення з метою надання йому особливої експресії. Це досягається за допомогою різних стилістичних за-

собів — інверсії, апасіопези, анафори, епіфори, інверсії, паралелізмів, звертань, вигуків тощо:

Греби, весляре, на верхів'я!
Король-весляре, на верхів'я!
В люстерці гроз
в люстерці слів
в люстерці гроз безмежних,
Король-весляре, гей, блисни
в люстерці гроз безмежних (М. Хвильовий).

Е. як лінгвістичний термін називає вжитий у мовленні еліпс, пропуск у фразі певного легко відновлюваного слова або такі синтаксичні структури, де дієслово замінене вигуком. Її основою є система зіставлення або протиставлення складників виразу, співвіднесення їх на різних рівнях настрою та звукової організації, що притаманне поезії. Вживається інколи задля надання висловленню патетичності, декламаційної піднесеності, що спостерігається, зокрема, в прозі неоромантиків Ю. Яновського, О. Довженка та ін. Може бути властивою певному стильовому струменю на зразок евфуїзму. Іноді при звуженому використанні Е. певним словам надають особливої значеннєвої виразності: *«Авжеж, це була людина!»* (Д. Загул).

Ена́лага *(грец. enallagos: заміна)* — стилістична фігура роз'єднання, різновид солецизму, виражена неправильним граматичним мовним зворотом, підміною числа (синезис), наявністю ввідних словосполучень (паренеза), перенесенням складника однієї синтаксичної групи в іншу, суміжну, задля посилення мовної експресії: *«Будяки малиноголово / Про сніги подумали й собі»* (М. Вінграновський). Іноді трапляються випадки заміни однієї граматичної форми іншою. Так, Т. Шевченко у поемі «Неофіти» замість *доброго того дівчати* вживає Е.:

Незабаром зробилась мати
Із доброї тії дівчати.

Формою Е. може бути інверсія (коли відбувається перенесення означення на кероване слово):

А в пристані грає,
Огнями сіяє
Корабликів зграя іскриста (Леся Українка).

Енантіодро́мія *(грец. enantios: протилежний і dromos: місце для бігу)* — властивість складників бінарних опозицій переходити у свою протилежність. Ще Геракліт наголошував, що «із живого робиться мертве, а з мертвого — живе, з юного — старе, з життєдіяльного — приспане, з приспаного — життєдіяльне, потік породження ніколи не зупиняється [...]». Особливого значення Е. надавалося в естетиці бароко. Так, промовистою видається драма «Життя — це сон» Кальдерона де ла Барки або міркування Григорія Сковороди. К.-Г. Юнг убачав у Е. сутність людської свідомості.

Енантіосемі́я *(грец. enantios: протилежний і sēma: знак, ознака)* — розвиток у мовної одиниці значення, протилежного первинному (антифразис — *рубати дерево на хату і рубати хату з дерева*); поляризацію двох похідних значень (*сіяти зерно і сіяти основи знань*); опосередкований розвиток протилежного значення (*гарна погода*, тобто *година*); поняття, запозичене з мовознавства. Іноді Е. вживається як фразеологічний зворот: *скатертю дорога, врізати дуба* тощо. Спостерігається, коли дія активного суб'єкта приписується пасивному предмету, зокрема у випадках персоніфікації (Т. Шевченко: *«Реве та стогне Дніпр широкий»*), іноді в безпрефіксних моделях словотворення (*Іван Головосік* — день «усікновення голови» Іоанна Хрестителя) тощо.

Енво́й *(франц., англ. envoy)* — вживаний у середньовічній ліриці прийом, який полягає в композиційному та версифікаційному замиканні в останній строфі головної думки твору, поєднаної зі звертанням автора до певного адресата. Ф. Війон, переосмислюючи таку традицію, наприкінці своїх поезій розміщував формулу, в якій підсумовував суть твору, його мотиви та призначення. Так, його «Балада, писана старофранцузькою мовою», присвячена мотивам марноти земного життя, завершується сентенцією про фінал людського існування:

Мій принце! Трутні й трударі —
Один кінець для всіх в житті є,
Хоч шаленій, хоч плач в журі,
А вітер персть земну розвіє!
(переклад Л. Первомайського)

Енгармоні́йність *(грец. en: в і harmonia: гармонія)* — зрівнювання, ототожнення, суголосність звуків, які мають однакову висоту, але різні назви (до-дієз — ре-бемоль); музичний термін. Так, П. Тичина назвав цикл своїх поезій «Енгармонійне», натякаючи на те, що його поезія написана за законами музичного твору.

Енде́ха *(ісп. endecha)* — чотири-, шести-, семиверсова строфа жалобного змісту з асонансним римуванням, що замикається одинадцятискладником, поширена в іспанській поезії.

«Енеї́да навиворі́т» — анонімна бурлескно-травестійна поема (1812 — прибл. 1830), що, наслідуючи аналогічні твори М. Осипова та І. Котляревського, започаткувала нову білоруську літературу. Вірогідні автори — І. Маньковський, К. Мисловський або В. Равінський. Збереглися дві редакції: смоленська та вітебська. Перша згадка про поему з'явилася в 1839, а того ж року на сторінках петербурзького журналу «Маяк» був уміщений її текст. Вона стала відома й українському реципієнту. Так, Т. Шевченко, за свідченням білоруського історика Р. Земкевича, читав її в літературному гуртку Я. Барщевського. Досліджував поему І. Бас.

Енжамбема́н, або **Перене́сення** *(франц. enjambement),* — прийом у віршах, що полягає у перенесенні фрази або частини слова з попереднього рядка в наступний, зумовлений незбіганням ритмічної паузи зі смисловою. Рядок при цьому втрачає нормативну версову викінченість. Вживаються три різновиди Е. Найпоширеніший rejet, тобто фраза, що заповнює попередній рядок і завершується на початку наступного. Спостерігається у коломийкових віршах Т. Шевченка, надаючи їм версифікаційної гнучкості та розмовної інтонації, усуваючи ритмічну монотонність:

Не смійтеся, чужі люде!
Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.

Вживається також coutre-rejet — фраза, що розпочинається наприкінці першого рядка і займає весь наступний:

Люби мене майбутню!
А яку —
Цього, напевно, я й сама не знаю
(Любов Горбенко).

Трапляється і double-rejet — фраза, розпочата в кінці першого рядка і завершена на початку наступного, що посилює експресію поетичного мовлення:

Ущухлим світлом сяють вишні
опоночі. Допіру лив
Високий дощ. І всі невтішні
мої передуми будив (В. Стус).

П. Тичина вдавався й до рідкісного в українському віршуванні складового Е., віднаходячи завдяки цьому нові семантичні нюанси:

Великодній дощ
тротуаром шов-
ковая зелена
ярилась з-під землі.

Енігмати́чний *(грец. ainigma: загадка)* — таємничий, загадковий, незрозумілий. Це означення може стосуватися «темного стилю», притаманного бароко (гонгоризм), символістській поезії натяків, бути характерною ознакою тропів, зокрема симфори.

Енклі́тика *(грец. enklitikē, від enklinō схиляюсь)* — ненаголошене слово, що стоїть після наголошеного, утворюючи з ним єдину фонетичну сполуку: *со́н-трава, «світе ясний, світе тихий»* (Т. Шевченко). Протилежне за значенням проклітиці. Притягування ненаголошених слів до наголошених зумовлене нормативами української мови, як і втрата словом наголосу у слабкій синтаксичній позиції, що використовується у художній літературі, зокрема в поезії:

Не лишилось білого ніде
в цім преди́внім світі (ца́рстві тіні).
До́брий день!
Зелений сніг іде.
До́брий день!
Червоний сніг і синій! (Ірина Жиленко)

Енко́мій *(грец. enkōmion: похвала, славень)* — похвальна пісня у грецькій хоровій ліриці, виконувана під час походу на честь героя або переможця спортивних ігор. До цього жанру зверталися Симонід із Кеосу, Піндар та ін. Відомий «Евагор» Ісократа (436—338 до н. е.). Твори цього жанру виконувалися і як громадянські поминальні промови, що походили від давніх заплачок (М. Бахтін, Б. Мельничук). Е. стосувався й риторичної прози, продемонстрованої, зокрема, творчістю Светонія, вважався своєрідним відгалуженням епідектичного красномовства. У візантійській поезії Е. називали славень на честь святих, відомий за доробком Григорія Назіанзина. У новоєвропейській літературі вживався як синонім до поняття «панегірик».

Ентиме́ма *(грец. enthymēma: думка, задум)* — оповідь, позбавлена чіткої дедуктивної схеми, неповне, скорочене міркування з пропущеними ланками наративу, які легко відтворюються.

Ентреме́с *(ісп. entremes)* — іспанська інтермедія, поширена у XVII ст.

Ентузіа́зці *(польс. entuzijasci)* — поступові польські письменники 40-х XIX ст. (Г. Каменський, Е. Дембовський, К. Балінський, Г. Скімборович та ін.), згруповані довкола видання «Погляд науковий». Практикували заангажованість літератури ідеями національної боротьби та демократичних змін у суспільстві. Живучи у Петербурзі, Е. контактували з варшавською інтелігенцією, залучали до свого конспіративного руху й Н. Сміховську, К. Зімендську, В. Заблоцьку та ін., зазнали репресій.

Енци́кліка *(лат. encyclicus, від грец. enkyklikos: круговий, загальний)* — на початках християнства — крайове послання єпископа. Згодом так називали письмові латиномовні звернення релігійно-етичного чи громадсько-політичного змісту Папи Римського до католиків, як-от «Redemptor hominis» Павла II. Текст документу дістав назву від перших слів, яким він починався. Під час існування Галицько-Волинського князівства (XIII—XIV ст.) поширювалися Е., адресовані православним вірним. Відоме також послання Папи Римського до Данила Галицького з нагоди його коронації.

Енциклопеди́сти *(франц. encyclopedistes)* — французькі філологи та письменники другої половини XVIII ст., апологети Просвітництва, причетні до видання тридцятип'ятитомної «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751—80), що вважався разом з їхніми творами найвищим досягненням людського розуму того часу. Крім безпосередніх редакторів цієї праці Д. Дідро, Ж. Л. д'Аламбера, до Е. зараховували Ж. Бюффона, Вольтера, Ш. Л. де Монтеск'є, К. Гельвеція, П. Гольбаха, Е. Б. Кондільяка, Г. Б. Маблі, Ж. Ж. Руссо, А. Тюрбо, Г. Рейналя, Ф. Кене, М. Ж. А. Кондорсе та ін. Вони формували інтелектуальну атмосферу не лише тогочасної Франції, а й Європи, поширювали ідеї вільнолюбства, авторитет освіти та глибокої ерудиції, сприяли розкутості людської свідомості та утвердженню свободи, запровадженню в мистецтві високих естетичних критеріїв. З 1759 робота над «Енциклопедією» провадилася напівлегально, автори змушені були приховувати свої погляди, які виявилися суголосними тогочасним інтелектуальним та суспільним настроям.

Енциклопе́дія *(франц. encyclopédie, від грец. enkyklopaideia: кругове виховання, навчання)* — універсальне науково-довідкове видання, в якому за абетковим принципом подано систематизовану інформацію з усіх або галузевих знань. Е. відома з античної доби, практикована арабами, модернізована з XVI ст. Наведені у ній статті не підкріплені необхідними коментарями, тому відрізняються від суто літературних бібліографій та каталогів. Особливо розвинулася традиція укладання Е. в період Просвітництва, втілившись у тридцятип'ятитомній «Енциклопедії, або Тлумачному словнику наук, мистецтв і ремесел» (Париж, 1751—80) за редакцією Д. Дідро та Ж. Л. д'Аламбера, яких називали енциклопедистами. Сучасного значення термін набув наприкінці XIX ст., спочатку означаючи «навчання з усіх знань», відмежоване від педагогічних трактатів із питань мистецтв і наук, біобібліографічних довідників. Зразком видань енциклопедичного типу є Британська енциклопедія, енциклопедичні словники Ф. Брокгауза, І. Єфрона (1890—1907) та А. й І. Гранат (1910—48), англомовна «Слов'янська енциклопедія» (Нью-Йорк, 1949), шеститомна енциклопедія «Лярус XX століття» (Франція, 1928—33), Американська енциклопедія, «Універсальна ілюстрована європейсько-американська енциклопедія», або «Експас», «Італійська ілюстрована енциклопедія наук, літератури і мистецтва», до співпраці над якими запрошували й українських учених. Літературні Е., що належать до галузевих довідково-тлумачних видань, охоплюючи історію та історію письменства, усну словесність, започатковані ще біб-

лографічними каталогами на зразок «Таблиці тих, хто уславився на всіх теренах знань, і того, що вони написали» елліністичного поета й філолога Каллімаха (310—240 до н. е.), який працював в Александрійській бібліотеці. Її набутки використали Ієронім Стрідонський (340—420 н. е.) у «Книзі про відомих мужів»), марсельський єпископ Геннадій («Книга про церковних письменників», друга половина V ст.), запроваджено у візантійському лексиконі Суду (прибл. X ст.) та ін. З'явилися також латиномовна бібліографія Варрона («Зображення»), довідник давньоримської літератури Фотія («Бібліотека», 857). Відомими були арабські антологічні Е. X—XIII ст. на зразок «Джерела свідчень» Ібн Кутайби, «Рідкісного намиста» Ібн Абд Раббігі, «Книги пісень» Абу-ль-Фараджа аль-Ісфагані, двадцятитомного «Реєстру» ан-Надима, «Картання кятибів» Ібн аль-Аббара. Поширювалися подібні твори й мовою фарсі, так звані тазкіре: «Серцевина осередь» (1220) Ауфі, «Антологія поетів» (1487) Довлатшаха Самарканді, «Сім земних поясів» (1593) Аміна Ахмада Разі. Е. укладали і в середньовічному Китаї, починаючи із «Зібрання літературних творів, розташованих за розділами» (20-ті VII ст.), терміни в якому ще не тлумачилися, лише ілюструвалися відповідними текстами. Згодом з'явилися «Імператорський огляд років тайпін» (977—984), перевиданий у 1960 (Пекін), «Перші скарби книжних палат» (XI ст.), перевидані в 1960 (Пекін), «Велике зведення років Юнле» (1403—08), що нараховувало до 12 000 зошитів, з яких збереглося понад 400 (факсимільне перевидання в Пекіні, 1959—60). Китайське «Зібрання книг давніх і сучасних» (XVIII ст.) має велику літературознавчу цінність. Першоджерелами Е. вважаються давні антології, як-от корейська «Східна антологія» (1478) Со Го Джона, турецькі тазкіре «Вісім райських садів» (1538) Сехі-бея, «Відомі поети» (XVI ст.) Ашика-Челебі, «Вершки поезії» (XVII ст.) Кафазаде Фаїзі, «Тазкіре Саліма» (XVIII ст.) Мірзазаде Саліма, в яких подавалися біографії авторів та тлумачення їхніх творів. Відомим було зведення «Скарбниця книг» Б. Латіні, вчителя Данте Аліг'єрі. Визначним твором доби середньовіччя вважалася «Книга про церковних письменників» Івана (Іоанна) Трітхемія, що містила 9000 творів 963 авторів. Нового наукового рівня Е. сягнула за доби Ренесансу, що засвідчила «Універсальна бібліотека» (Цюріх, 1545—55) К. Геснера, який подав інформацію про 5000 письменників за тисячу років, що писали грецькою, єврейською мовами та латиною. Попит на такі видання задовольняли Дж. Леланд («Коментар до британських письменників», упорядкований в 1545, виданий у 1709), І. Шпах («Іменний покажчик філософських та філологічних письменників», 1598, який синтезував християнсько-метафізичне розуміння творчості), Й.-А. Фабріціус («Латинська бібліотека, або Перелік давніх латинських авторів», 1697, що мала вигляд історії письменства за періодами і жанрами та біобібліографічного словника), гамбурзька тритомна «Грецька бібліотека, або Перелік грецьких письменників» (1705—11), гамбурзька шеститомна «Бібліотека латинської літератури середньовіччя та пізніших років» (1734—36). Новим типом Е., що набувала наукового вигляду, було видання «Новий органон» (1620) Ф. Бекона, що заклало основи логоцентричної специфікації Е. П'ятитомний переклад Е. англійського видавництва Чеймберса, доповнений статтями енциклопедистів Вольтера, Ш. Л. де Монтеск'є, Ж. Ф. Мармонтеля, виданий під керівництвом Д. Дідро та Ж. Л. д'Аламбера, став визначною подією доби Просвітництва. Вони виклали матеріал за абетково-предметним принципом, не вирізнюючи біографічних розділів. Такої тенденції дотримувались і наступні упорядники аналогічних видань, за потреби поглиблюючи та урізноманітнюючи їх: М. Остолопов (тритомний «Словник давньої і нової поезії», Петербург, 1821), В. Фольмер (тритомний «Повний словник міфології всіх націй», Штутгарт, 1836), Є. Болховітінов (двотомний «Словник російських світських письменників, співвітчизників та чужинців, які писали в Росії», Москва, 1845), Н. Харламов («Іноземні письменники. Життя і творчість»), Г. Геннаді (незавершений тритомний «Довідковий словник про російських письменників і вчених, які померли у XVIII та XIX століттях, і список російських книг з 1725 по 1824», Берлін — Москва, 1876—1908), В. Рошер (шеститомний «Докладний лексикон грецької та римської міфології», Лейпциг, 1884—1937; довідковий посібник мав філологічне доповнення: «Епітети, використовувані грецькими поетами» та «Епітети, використовувані римськими поетами»), С. Венгеров (незавершений п'ятитомний «Критико-бібліографічний словник російських письменників та вчених. Від початку російської освіти до сучасності», Петербург, 1886—1904). Був популярним «Словник сучасних письменників» (1879) італійського видавця А. де Губернатіса, перекладений на французьку мову. Сучасне розуміння літературної Е. представили наприкінці XIX ст. «Універсальний словник літератур» (Париж, 1876—77) Г. Вапро та колективна двадцятитомна «Енциклопедія світової літератури» (Нью-Йорк, 1885—91) американського видавництва Олдена, в якій містилися, крім біобібліографічних даних, хрестоматійні уривки художніх творів понад 4000 авторів. Досвід упорядкування видань такого типу розвинули і поглибили бібліографічний довідник «Бенгальські письменники» (Калькутта, 1904); «Енциклопедичний довідник арабської літератури» (Каїр, 1919) М. Мустафи та М. Інані; двотомний «Словник літературних термінів» (Москва — Ленінград, 1925) за редакцією М. Бродського, доповнений заангажованою вульгарною соціологією «Літературною енциклопедією» (Москва, 1929—39; із запланованих дванадцяти томів десятий та дванадцятий не надрукували) за редакцією спочатку В. Фріче, пізніше — А. Луначарського; п'ятитомна «Енциклопедія давньоіндійської літератури» (Ахмадабад, 1927—31) Д. П. Дерасарі; чотиритомна «Літературна енциклопедія письменників маратхи» (Бомбей, 1931—52) Г. Д. Кганолкара; чотиритомна «Енциклопедія письменства малаялам» (Тривандарам, 1934) Падманабги Пілле; чотиритомна «Японська літературна енциклопедія» (Токіо, 1935) Фудзімури Цукуру, перевидана у вигляді восьмитомника в 1952—57; чотиритомна незавершена «Енциклопедія з китайської літератури» (Нанкін, 1936) Ян Цзян-ло; «Енциклопедія світової літератури» (Токіо, 1937) Йосіе Такамацу; «Енциклопедія» (Бейрут, 1956—69) Ф.-А. аль-Бустані; п'ятитомна «Театральна енциклопедія» (Москва, 1961—67), «Коротка літературна енциклопедія» (Москва, 1962—78; з'явився додатковий дев'ятий том); шеститомний «Енциклопедичний словник італійської літератури»

(Рим, 1966—70); «Історична енциклопедія Кореї» (Сеул, 1967) Лі Хон Джика; «Турецька література за доби ісламу» (1967) Ф. Тансела; дванадцятитомний «Кіндлерівський літературний словник» (Цюріх, 1970—74); шеститомна «Енциклопедія світової літератури» (Будапешт, 1970—72) за редакцією І. Кірая; шеститомна «Музична енциклопедія» (Москва, 1972—73); двотомний енциклопедичний довідник «Література польська» (Варшава, 1984—85); «Словник книжників і книжності Давньої Русі» у трьох випусках (Москва, 1987—89); п'ятитомна «Енциклопедія літератури і мистецтва Білорусі» (Мінськ, 1984—87); «Літературний енциклопедичний словник» (Москва, 1987); книга «Постмодернізм. Енциклопедія» (Мінськ, 2002); «Енциклопедія постмодернізму» Ч. Вінквіста і В. Тейлора (Ройтленд, 2001; К., 2003) та ін. Інколи видання такого типу були спеціалізованими, як-от «Бібліографія з історії тем і мотивів німецької літератури» (Бонн, 1932) К. Бауергорста, «Вказівник фольклорних мотивів. Класифікація наративних елементів казок, балад, міфів, притч, середньовічних романів [...]» (Бломінгтон, 1955—58) С. Томпсона, «Сюжети світової літератури» (Штутгарт, 1962) Е. Френцеля тощо. Інформація енциклопедичного типу в українській літературі започаткована за києворуської доби (Ізборник Святослава 1073, Києво-Печерський патерик), у період бароко апробована в «Азбуковниках», у «Лексисі» (1596) Лаврентія Зизанія Тустановського, у «Лексиконі словеноросскому» (1627) Памва Беринди. В Україні перші енциклопедичні видання укладалися, виходячи з просвітницьких потреб, як-от чотирнадцятитомна російськомовна «Народна енциклопедія наукових та прикладних знань» (Харків, 1910—12). Не повністю реалізованим проектом залишилося видання «Український народ в його минулому і сучасному» (Петербург, 1914—16; з'явилося два томи, з наступних двох було надруковано окремі розділи) за участю Ф. Вовка, М. Грушевського, О. Шахматова, А. Кримського та ін., яке В. Кубійович вважав початком наукової української Е. За ініціативою М. Скрипника у 1927 було порушено клопотання про заснування п'ятдесятитомної Української радянської енциклопедії, зорієнтованої на тогочасний рівень бібліографічної культури. Задля цього створили відповідне державне видавництво, що діяло до 1934, виходив «Бюлетень УРЕ» (1931—32). За постановою РНК УРСР та ЦК КП(б)У «Про видання Української радянської енциклопедії» (1944) відповідна робота відновилася, знову була обірвана 1948 і поновлена в 1957 на базі щойно сформованої Головної редакції Української радянської енциклопедії під керівництвом М. Бажана, перетвореної в 1989 на видавництво «Українська радянська енциклопедія» (згодом «Українська енциклопедія») ім. М. Бажана. Ідея створення загальної української Е. з'явилася на межі 20—30-х XX ст. у Науковому товаристві імені Тараса Шевченка. Її реалізувала тритомна «Книга знань» (1930) за редакцією І. Раковського, який у 1941 ініціював випуск багатотомної Енциклопедії українознавства, здійснений після Другої світової війни в Мюнхені (Німеччина) та Марселі (Франція) за редакцією В. Кубійовича. Відома також «Мала українська енциклопедія» (1957—67), видана в Аргентині Є. Онацьким, який віддавав перевагу висвітленню християнського віровчення в Україні. Елементи фахової літературної Е. наявні в поетичній антології «Українська муза» (1908) О. Коваленка, де містилися біографічні відомості про 134 українських поети; у двотомному виданні «Десять років української радянської літератури (1917—27)» О. Лейтеса та І. Яшка, що з'явилося в Харкові в 1928; у п'ятитомному бібліографічному словнику «Українські письменники» (Київ, 1960—65); у «Словнику літературознавчих термінів» (Київ, 1971) В. Лесина, О. Пулинця, які стали підставою для впорядкування «Української літературної енциклопедії» (Київ, з 1988 було надруковано лише три томи); у «Літературознавчому словнику-довіднику» (Київ, 1997, 2005). Відомі також персональні літературні Е., як-от тритомна «Дантівська енциклопедія» (Мілан, 1896—1905) Дж. Скартацціні, «Малий Стендалівський словник» (Париж, 1948) А. Мартіно, чотиритомний «Довідник з Гете» (Штутгарт, 1955—61), п'ятитомна «Дантівська енциклопедія» (Рим, 1970—76), «Шекспірівський лексикон» (Нью-Йорк, 1971) А. Шмідта, двотомний «Шевченківський словник» (Київ, 1976—77), «Лермонтовська енциклопедія» (Москва, 1981). Нині відділ шевченкознавства Інституту літератури започаткував видання «Шевченківська енциклопедія» (з'явився перший том; 2004).

«Енциклопе́дія українозна́вства» — універсальний довідник найістотніших знань про Україну, її історію, культуру, створений за участю 120 авторів під керівництвом В. Кубійовича. Загальна тритомна частина з'явилася в Мюнхені (1948—52; «Е. у.» — 1), десятитомна словникова частина була надрукована у Марселі (1955—87; «Е. у.» — 2). За ухвалою Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові «Е. у.» перевидана в Україні в 1993—99.

Еолі́йський вірш (*нім. äolische Versmaße, англ. aeolic, франц. vers eolien, польс. eolski miary, рос. эолийский стих*) — антична метрика, притаманна предусім поетам монодичного мелосу з о. Лесбос — Сапфо та Алкею (кінець VII — початок VI ст. до н. е.). Характеризується рівносилабічністю метричних версів, зумовленою невилучуваністю стоп із віршового рядка, наявністю дактило-хореїчного потоку, що при сполученні витворює хоріямбічну стопу (—◡◡—), нестабільною будовою стоп наголошених частин верса. До Е. в. належать алкеїв вірш, асклепіадів вірш, арістофанів вірш, фалецейський вірш, гліконей, пріарей, сапфічний вірш.

Ео́н (*грец. aion: доба, епоха, ера*) — відтинок часу. За давньогрецьким світосприйняттям, Е. вважали вік, шлях життя, час у межах людського існування, за християнським — світ у його історичному розгортанні. Таких поглядів дотримувалися і модерністи, хоча Х. Л. Борхес («Вавилонська лотерея») полемізував з ними, припускаючи, що часу не потрібне безмежжя, варто бути тільки «безмежно подільним». На думку Ж. Дельоза, йдеться про необмежені минулим та майбутнім безтілесні події-ефекти, відмінні від завжди обмежливого сьогодення, що вважається всім. Минуле та майбутнє лише вказують на відносну відмінність між двома сучасностями: одна має малу протяжність, інша, стиснена, накладена на більшу тяглість, трактується як ніщо, чистий математичний момент «без товщини», що розмежовує два різноспрямовані часові вектори, тому проголошується минуло-майбутнім, є лінією, що прокреслена випадковою крапкою і завжди проминає сама себе, допоки цю

«чисту порожню форму часу» не заповнить хронос речами та рухами тіл, яким він дає міру. Ж. Дельоз, попри постмодерністське ставлення до традиції, зауважував «велич мислення стоїків», котра полягала в розумінні водночас необхідного та взаємовиключного прочитання часу. Дослідник наголошував на присутності двох часів: один складається з переплетених сьогодень, досить активний, циклічний, предметний, інший постає як вічний інфінітив, безтілесна, безкрайня лінійна форма.

Епаналéпсис *(грец. epanalepsis: повторення)* — інтонаційно-звуковий, лексико-композиційний прийом поетичного мовлення, що ґрунтується на повторенні у наступному віршовому рядку, переважно на його початку, слів, фраз або їх частин, якими закінчувався попередній рядок. Різновид градації. Наступний віршовий рядок, підхоплюючи зміст і звучання попереднього, інтонаційно стикується з ним, зумовлює формування відповідної ритмо-інтонаційної експресії версів, строфи. Е. може бути евфонічним:

Червневий день в іржі червленій
і луки черленню взялись[...]
і дзвонить день червневий лунко,
і червень серце черленить (Б. Кравців).

Виокремлюють і лексичний Е.:

Я — випадок. Я із закону випав
І впав у винятковість, як у сон (І. Світличний).

Різновиди Е. є важливими чинниками ритмо-мелодійної та лексико-семантичної цілісності строфи.

Епанастрóфа *(грец. epanastrophe: повторення зі зміною)* — епаналепсис.

Епанортóза *(грец. epanorthōsis: виправлення, уточнення)* — стилістична фігура, що вказує на пошуки оптимальної істини, уточнення, коригування первинної думки чи враження. Такий прийом має велике значення в художній практиці, зокрема у творчій лабораторії письменника, який відшуковує найадекватніший варіант формування свого твору, у зображенні еволюції певного персонажа, який переживає сумніви, непевності, розчарування тощо на шляху до самоствердження.

Епатáж *(франц. épatage)* — скандальна витівка, спроба приголомшити публіку незвичайною поведінкою, намагання викрити, дискредитувати буденне існування грубими, часто вульгарними засобами. Така практика відома зі сміхової культури. Вдавалися до Е. авангардисти, доводячи його до крайнощів, що відповідало потребам їхньої естетики.

Епейсóдіон *(грец. epeisodion)* — фрагмент давньогрецької трагедії, монологи та діалоги в ньому перемежовувалися піснями хору.

Епексегéза *(грец. epeksēgēsis: знову докладно викладати)* — пояснення певного слова іншим, семантично близьким, конкретним словом чи образом. Поняття, поширене в риториці.

Епентéза *(грец. epenthesis: вставка)* — поява у складі додаткового звука: *уздріти* від *узьріти*.

Епильйóн *(грец. epyllion: невелика за обсягом епічна поема)* — епічний жанр елліністичної поезії, притаманний, зокрема, творчості представників Александрійської школи (Каллімах, Теокріт), римських та візантійських поетів. У віршованих нараціях наявні міфічні, еротичні мотиви, алюзії та ремінісценції.

Епібатéрія *(грец. epibaterion: привітання)* — різновид евхаристикона, вітальний твір, адресований богам чи певним особам після повернення з подорожі. Твори цього жанру характерні для доробку давньоримського поета Тібулла.

Епігóн *(грец. epigonos: нащадок)* — позбавлений хисту й естетичного смаку здібний імітатор певних літературних зразків, здатний лише до наслідування, дублювання та клішування свіжих, неповторних художніх явищ, зумовлюючи їх профанацію та дискредитацію. Поняття походить від прозивання синів семи вождів, які збройно виступили проти Фів («Семеро проти Фів»), а через десять років, повторивши цей похід, захопили місто. Сучасне його розуміння виникло за доби романтизму, коли була визнана неповторність постаті митця, з'ясовані співвідношення традиції й новаторства, сліпого наслідування і запозичення, драматургії переробок. Е. є неминучим явищем у дискурсивних практиках мистецтва, засвідчує його глухі кути, потребу оновлення творчості. Особливих масштабів така тенденція набуває під впливом неординарної постаті, якій прихильники надають культових рис. Так сталося і з поезією Т. Шевченка, що активізувала творчість щирих Е., які паралізували природний літературний процес. З приводу такого вторинного віршування М. Драгоманов зауважував: «Я ще зроду такого тупоумія не бачив: як-таки сорок чоловік слово у слово [...] одне і те ж пишуть, та ще кожний разів по п'ять, що було вже на свій час непогано сказано Шевченком». Вульгарний мімезис, що проявляється у вигляді сліпого наслідування, зводився до спрощення інтелектуально-естетичної проблематики «Кобзаря» як лише соціально-викривальної, до збіднення світоглядної концепції поета, обмеження її егалітарною рефлексією, запроваджував експлуатацію та вихолощення гнучкого коломийкового розміру тощо. Е. відповідає обмежено позитивістським потребам суспільства, нерозвиненим естетичним смакам. Проте проблема Е. не завжди так негативно сприймається, як у класичному та некласичному (модерністському) письменстві. З погляду постмодернізму епігонство розглядається як рівноцінне запозиченням, наслідуванням, переспівам, ремінісценціям.

Епігрáма *(грец. epigramma: напис; короткий сатиричний вірш)* — лаконічний жанр сатиричної поезії дотепного, дошкульного змісту з несподіваним, градаційно завершеним пуантом. На відміну від фейлетону, памфлету чи байки характеризується надзвичайною стислістю. У давньогрецькому письменстві Е. вживалася як віршований (іноді прозовий), практикований від доби Гомера (VIII ст. до н. е.) напис (сентенція) у вигляді елегійного дистиха від двох до восьми версів на вівтарях, будовах, посуді («Чаша Нестора») тощо задля прославлення богів чи героїв. З такої практики витворилася згодом зорова поезія. Пізніше поети вдавалися до інших розмірів, розширювали тематичні обрії поетичного дискурсу, надаючи жанру ліричних або дидактичних ознак, лаконізму, влучності формулювань, дотепності, тонкого гумору. Збереглися вояцькі Е. давньогрецького поета Симоніда Кеоського (556—467 до н. е.), присвячені перемозі греків над персами, наприклад «Спартанцям, що загинули при Платеї»:

Вічною славою мужньо звеличивши любу вітчизну,
Хмарою смерті себе чорною вкрили вони.
Але й померши, не вмерли сміливці: немеркнуча слава
Доблесних, вивела їх з чорних Аїдових брам
(переклад Ю. Цимбалюка).

Деякі його Е. стосувалися мужності спартанців, які загинули, стримуючи перську навалу під Фермопілами. До Е. зверталися Платон, Сапфо, Езоп, Анакреонт, Теокрит, Алкей, Лукіан, Діоген Лаертський та ін. В александрійській ліриці вона домінує, розкриваючи гаму інтимних людських переживань, притаманних, наприклад, для Асклепіада із Самоса:

Чари Дідими мене полонили, тепер я, нещасний,
Тану, мов віск од вогню — згубна її красота.
Навіть коли вона чорна, то що? Адже й чорне вугілля,
Досить його запалить, сяє мов квітка троянд
(переклад Н. Пащенко).

За доби еллінізму, коли Е. зазнала розквіту (Каллімах, Леонід Тарентський та ін.), з'явилося дві поетичні школи: пелопоннеська з тяжінням до азіанізму та александрійсько-іонічна, що дотримувалась аттичної мовленнєвої традиції. Першу антологію грецької Е. впорядкував Мелеагр із Гадари (І ст. н. е.), що пізніше неодноразово доповнювалася («Грецька антологія», «Палатинська антологія»). Версифікаційний досвід еллінів та елліністів позначився на римській поезії, де він набув ознак сатири, доводився до високого ступеня досконалості, засвідченого доробком представника неотериків Гая Валерія Катулла (прибл. 87 — прибл. 54 до н. е.), який, шануючи свободу творчості, відмовлявся від престижного комфорту, що йому пропонував прихильний до нього Юлій Цезар:

Ні, щоб тобі догодити, не думаю зовсім, о Цезар!
Тому не хочу і знать, чорний чи білий ти весь
(переклад М. Зерова).

Метричне версифікаційне розмаїття Е. (елегійний двовірш, ямб, усічений ямб тощо) розвинулося завдяки Марку Валерію Марціалу (прибл. 40 — прибл. 105 н. е.), який виповнював її «жовчю» і «сіллю». Він був автором понад 1500 віршів, вміщених у п'ятнадцяти книгах («Про видовища», «Частування», «Гостинці» та ін.), полемізував з Музами, обстоюючи своє право на літературне безсмертя: *«А незрадливий читач не забуде мене, і мандрівник, / Їдучи з Риму, мене візьме в свій рідний куток...»* Поет скептично ставився до літературної традиції, за якою твори зводилися до художнього клішування міфів або історичних подій, протиставляв їй мотиви злободенної сучасності, безпосередньо пережитого почуття:

Ось ти читаєш про Лая й слабого на очі Фієста,
Сціллу, Медею, — хіба це не поговори самі?..
Що тебе ваблять нікчемні злощасної хартії грашки?
Ось почитай-но, про що скаже життя: "Це моє!"
Вже не спіткаєш кентаврів отут, ні горгон, ані гарпій:
Тхне-бо людиною скрізь кожна сторінка у нас
(переклад В. Державина).

Якщо грецькій традиції (Антипатр Сідонський, І ст. до н. е.; Лукіллій, І ст. н. е.; Паллад, IV ст.; Павло Сіленціарій, VI ст.) були притаманні любовні, описові, прохальні, застільні, сатиричні тощо мотиви, то латинській — переважно сатиричні, поширені у римських провінціях, засвідчені «Латинською антологією» (VI ст. н. е.). Християнські автори (Григорій Назіанзін, Авзоній, Дамасій, Пруденцій, Луксорій, Венанцій Фортунат) використовували Е. з VI ст. переважно для надгробних, присвячених духовним подвижникам написів. У новоєвропейській поезії з доби Ренесансу (Я. Саннадзаро, Ф. Меланхтон, Е. Паск'є та ін.) Е. трактувалася, зокрема Ю. Ц. Скалігером, як всеохопна універсальна форма, в якій поступово виокремлювались емблема, символ, загадка, епітафія, написи на різних предметах, курйозна поезія, аналізована в «Київській поетиці» (1637) чи у виданні «Camoena» (1689). Водночас вона дедалі виразніше проявляла сатиричну домінанту, вживалася часто у вигляді монострофи, зокрема в доробку Я. Кохановського, Дж. Овена, Дж. Донна, А. Повпа, Ф. Малерба, Н. Буало, Ж. де Лафонтена, Вольтера, Ж. Ж. Руссо, Е. Лебрена, Г.-Е. Лессінга, Й.-В. Гете, Р. Бернса, А. Кантеміра, А. Міцкевича, Я. Коллара, К. Гавлічека-Боровського, О. Сумарокова, М. Хераскова, Г. Державіна, О. Пушкіна, М. Некрасова, Ф. Тютчева, В. Маяковського, Е. Паунда, Е. Кестнера, К. І. Галчинського, С. Ю. Лєца та ін. Німецькі класицисти (М. Опіц, П. Флемінг, А. Сілезіус, Ф. Логау, Х. Верніке) під впливом «Грецької антології» та римської поезії започаткували своєрідний жанровий різновид Е. — Sinngedicht (шпрух), виражаючи з його допомогою життєву мудрість, критичні погляди на життя, на природу людини. Спроба Й.-В. Гете («Венеційські епіграми») відродити грецьку Е. залишилася поодинокою, як і спроба продовжити традицію античних зразків сатири («Короткі ксенії» Й.-В. Гете і Ф. Шиллера). Г.-Е. Лессінг теоретично осмислював специфіку жанру у «Розпорошених зауваженнях про епіграму» (1771), окреслюючи дві умови його побутування: очікування, супроводжуване напруженим збудженням, та розрядка, власне парадоксальний фінал. Відмінний погляд на цю проблему у Й.-Г. Гердера («Про грецьку епіграму», 1787), який наголошував на з'ясуванні тематичної основи Е., її цінності. Просвітники виявили двочленну архітектоніку заснованої на парадоксі Е., невідповідність експозиції дотепній кінцівці, несподіваному висновку. С. Маршак у «Ліричних епіграмах» намагався поєднати новітню практику використання цього жанру з античною, чергуючи сатиричні мініатюри з ліричними медитаціями. У давній українській літературі Е. була улюбленим жанром новолатинських поетів — Павла Русина з Кросна, Івана Туробінського, Георгія Тичинського. Особливо поширилася вона в українському та білоруському письменстві за доби бароко, передусім у вигляді епітафій, «вінців», гербових текстів на честь окремих можновладних осіб, зокрема Леву Сапізі, написана у «Статуті» (1588) білорусом за походженням, вихованцем Острозької академії Андрієм Римшею. Він був і автором Е., надрукованої в «Апостолі» (Вільно, 1591) і присвяченої Федору Скумину:

Вер мі, гербов не дают в дому седящему,
Але з татарами в полю гулящому,
Не з голою рукою, з шаблею остро́ю,
Завжди будучи готов до смертного бою.

Аналогічні твори анонімного автора на герб князя Острозького віднаходять в «Октаїку [...] Іоана Дамас-

кина» (Дерманський монастир, 1604). Часто в таких текстах висловлювалося напучування адресатові, як-от у вірші Леонтія Мамонича на герб щойно обраного канцлером Лева Сапіги («Тріодь цвітна», 1609), подяка меценатові за видання книги, наприклад Єлисею Плетенецькому («Псалтир», 1624): *«Сего ради і Псалтир по общу совіту / ісправлену подати велія єси світу»*. Такі гербові Е. характеризувалися простотою викладу думки, чіткими короткими реченнями, постійними тропами (*«княжате славний»*), іноді гіперболами (*«в славі аж под самоє небо вивишоних»*). Е. були присвячені й просвітницькій діяльності провідних інтелектуалів: вірші Тарасія Земки, адресовані Захарії Копистенському («Постна тріодь», 1627) та Петру Могилі у виданнях «Преподобного отца нашого авви Дорофеа поученія душеполезна различна» (1628) і «Літургаріон, си єст Служебник» (1629). Е. вживалася й у вигляді емблематичного вірша, який використовували Лаврентій Зизаній, Олександр Митура, Софроній Почаський та ін. Розроблена теоретиками система жанрової модифікації Е. («Сад поетичний» Митрофана Довгалевського та ін.) відображала різноманітність літературної практики, виокремлювала геральдичний, дедикаційний («Епіграми із Джона Овена» Івана Величковського), величальний («Епіграма на граматику» Лаврентія Зизанія, «Епіграма на книгу» І. Ужевича) різновиди жанру тощо. У новій та новітній літературі їй притаманні виразні сатиричні ознаки, як у доробку Т. Шевченка («Умре муж велій...»), а також П. Куліша, І. Франка, В. Самійленка, О. Олеся, В. Еллана (Блакитного), В. Поліщука, І. Багряного, С. Воскрекасенка, Ю. Кругляка, П. Осадчука та ін. Звертався до неї тонкий лірик-символіст М. Вороний:

Куди сховатись од злоби
Іуди, Каїна і Хама?
Куди подітись од юрби
«Патріотичного» Бедлама?
Коли скотинячі лоби
Не втне ні меч, ні епіграма!..

Епíграф *(грец. epigraphē: напис)*, або **Мóтто** *(італ. motto, букв.: слівце, дотеп)*, — в античну добу — напис на пам'ятнику чи будові, в новоєвропейському письменстві — промовистий афористичний вислів, цитата чи приказка, вжиті автором перед текстом твору чи його частиною, що містять сконденсовану основну думку твору. Вперше Е. почали застосовувати на початку XV ст. у «Хроніках» (1404, надруковано 1495) Ж. Фруассара, «Календаріумі» (опублікований прибл. 1476) Реджомонтано, «Максимах» (1665) Ф. де Ларошфуко. В емблематичній поезії функцію Е. виконували девізи. Е. були поширені у творах Ж. Ж. Руссо, Ф. Шиллера, романтиків першої половини XIX ст. та ін. В українській літературі до Е. часто вдавалися П. Куліш, І. Франко, М. Рильський та ін. Наприклад, Т. Шевченко перед текстом поеми «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнеє посланіє» вжив Е. із Біблії: «Аще хто рече, яко люблю Бога, а брата своего ненавидит, ложь есть». Іноді письменник застосовує мотто перед кожним розділом свого твору, як, наприклад, М. Гоголь у повісті «Сорочинський ярмарок», вмістивши в ній п'ять цитат фольклорного походження, чотири — з поеми «Енеїда» І. Котляревського, одну — з байки П. Гулака-Артемовського. У книзі «Вертеп» (1982) В. Базилевського є Е. з поезій Т. Шевченка, М. Філянського, В. Ходасевича, К. Бальмонта, В. Хлєбнікова, Анни Ахматової, М. Рильського, М. Рубцова, В. Свідзинського та ін. Зрідка письменник використовує Е. зі своїх творів: О. Бердник посилався на власний вірш у романі «Зоряний корсар». Підбір Е. характеризує стиль мислення автора твору, його манеру означувати інтертекстуальні зв'язки з літературною та культурною традицією.

Епігрáфіка *(нім. Epigraphik, від грец. epigraphē: напис)* — допоміжна філологічна дисципліна, що вивчає давні світські та конфесійні, офіційні й приватні тексти (епіграфеми) на стінах та різних предметах: вирізані чи вигравіювані на твердому матеріалі інскульпти (Кирилівська церква), намальовані пензлем на іконах чи фресках дипінті, видряпані гострим предметом графіті (написи XI—XII ст. на стінах Софіївського собору).

Епідейктúчні *(грец. epideikticos: показовий)* **вíрші** — віршовані твори, практиковані з античної доби, насичені стилістичними фігурами, призначені здебільшого для похвальби (рідше — для догани) певних осіб чи інституцій.

Епізéйксис *(грец. epizeuksis: повторення)* — стилістична фігура, що полягає у повторенні однакових слів, виразів або фрагментів речення.

Епізóд *(грец. epeisodion: у староантичній трагедії — діалог між двома виступами хору, вставка, інтермедія)* — подія, відносно самостійний складник композиції в епічному, ліро-епічному та драматичному творі, органічна ланка в його загальній системі та композиції, що, постаючи на основі причиново-часових послідовностей, відіграє структурну роль у розгортанні фабули. Е. можуть бути вчинки персонажів, побічні події чи значна акція, що впливає на колізії твору. Так, у повісті «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської трапляються Е. з життя циган, які пов'язані із загальною сюжетною лінією твору, з долею головної її героїні Тетяни. Е. не лише виявляє взаємини персонажів на певний момент, а й визначає тематичний мотив, що стосується їх очікування, інтриги, конфлікту тощо. Він може збігатися із сюжетом, проте іноді сюжет відбувається в кількох Е. Цей елемент фабули відіграє неоднакову роль у перебігу дії, виступаючи у вигляді зав'язки, кульмінації чи розв'язки.

Епізодúчна фáбула — фабула, в якій відсутні причиново-наслідкові зв'язки між зображуваними подіями.

Éпіка *(нім. Epik, англ. epic poetry, fiction, франц. litterature epique, від грец. epos: слово, розповідь)* — див.: **Епос**.

Епікéдії — жалобна пісня хору біля покійника з похвалами на його адресу, порівнянням його з богами, поширена в античну добу. Пізніше поняття пов'язувалося з урочистими промовами під час похорону або стосувалося певного напису, власне епітафії на надгробку.

Епікрýза *(грец. epikrousis: вихід)* — фінальна частина тактометричного періоду віршового рядка, який починається анакрузою. Е. охоплює ненаголошені рядки, розташовані після останнього метричного наголосу.

Епікуреї́зм — світогляд гедонізму, що в основу життя покладає розумну насолоду радощам світу.

Поняття, поширене завдяки школі давньогрецького філософа Епікура, у розвитку якої виокремлюють елліністичну добу (ранній «Сад», IV—III ст. до н. е.), греко-римську (середній «Сад», II—I ст. до н. е.) та власне римську (пізній «Сад», I—VI ст. н. е.). Атомістичне вчення Епікура, що критично переосмислювало міфи, містило гіпотезу про вічність та незнищенність буття, спиралося на розуміння еманації (сприймання органами чуття образів, які відокремлюються від тіл), суть людського існування визначало як досягнення особливого блаженства за відсутності будь-яких бажань чи грубої насолоди. Тому чуттєвість мусить підпорядковуватися розуму. Ця етика стосувалася індивідуального вираження, спиралася на принцип атараксії (душевного спокою та внутрішньої свободи, звільнення від страждань), що нагадувала концепції буддизму і конфуціанства. Е. розвивали Філонід, Аполодор Афінський, Зенон Сідонський, Філоден із Гадари, Тіт Лукрецій Кар. Впливу Е. зазнали Горацій, Вергілій, Овідій, Лукіан. Звернулися до Е. представники Ренесансу, французькі просвітники, розглядаючи його як різновид гедонізму, найвище благо життя, розумну насолоду, що супроводжувалася вимогою єдності людини та природи. Подібні міркування висловлені в «Байках Харківських», притчах і трактатах Григорія Сковороди. У першій половині XX ст. мотиви Е. з'явилися у ліриці М. Рильського.

Епілéніон *(грец. epilēnios: винарна урочистість)* — давньогрецька обрядова пісня, яка виконувалася під час частування вином.

Епілóг *(грец. epilogos, від epi: після і logos: слово)* — завершальна частина художнього твору, в якій ідеться про дальшу долю героїв. Поняття, протилежне за значенням до прологу. В античній трагедії та комедії — звернення до глядачів хору чи актора наприкінці вистави, в ексоді, в якому тлумачилися задум автора, характер п'єси, специфіка зображування подій. У драмі Відродження, зокрема в практиці В. Шекспіра, Д. Джонсона та ін., мовилося про розгорнуте фінальне звернення-монолог (інколи у вигляді пісні) з поясненням ідеї твору. В епосі та драмі XIX—XX ст. Е. називають фінал твору у формі повідомлення від автора, яким завершувалася композиція («Кармелюк» Марка Вовчка, «Венера Ільська» П. Меріме), своєрідне резюме одного або кількох розділів («Місячний камінь» В. Коллінза, «На розпутті» Б. Грінченка). Е., що не завжди збігається з розв'язкою, посідає особливе місце в композиції твору.

Епінíкій *(грец. epinikion)* — різновид давньогрецької оди, хорова пісня, виконувана на честь переможців спортивних змагань, передусім олімпійських, піфійських, немейських, істмейських ігор. Мала форму строфічної тріади (строфа, антистрофа, епод), запроваджену Стесіхором (VII—VI ст. до н. е.). Засновником жанру вважається також Симонід із Кеосу (556—468 до н. е.), який оспівав збройну перемогу греків над персами. Е. щодо спортивних змагань застосував Піндар (522 або 518 — 442 або 432 до н. е.), який був байдужим до самого агону, натомість велемовно змальовував звитяжців — улюбленців богів, нагадуючи їхнє шляхетне походження, чесноти, енергію, славу, яку вони здобули Елладі, тощо. Його перша олімпійська ода присвячена сиракузькому тирану Гієронту, який переміг на кінних перегонах, та його коню Ференіку, друга і третя — правителю Акраганта (Сицилія) Ферону, четверта і п'ята — Псавмію з міста Камарин, сьома — Діагору Родоському тощо. У своїх творах Піндар часто звертався до міфів. Так, у першій піфійській пісні поета на честь вершника Гієрона Етнейського, переможця змагань 470 до н. е., Піндар наголошував на магічній силі поетичного слова, якому підкоряються навіть орел Зевса, бог війни Арес. Е. не поширений у новоєвропейській та українській ліриці, однак умовно його ознаки виокремлюють у циклі «Бронзові м'язи» Б.-І. Антонича.

Епістéма *(грец. epistēmē: знання)* — абсолютне знання, за уявленням давніх греків. М. Фуко («Слова і речі», 1966; «Археологія знання», 1972) вжив це поняття на означення сукупності законів, що об'єднують дискурсивні практики класичної та некласичної доби, виявляють регулярність розвитку знання з різними часовими порогами, через які перетікають формулювання, сприяючи зростанню Е., її науковому осмисленню та створенню формалізованих систем. Вона вважається не сумою знань певного історичного періоду, а безмежним «відкритим полем відносин». Чимало науковців не сприйняли цього терміна, вбачаючи у ньому спробу фіксувати всеохопне знання. Тому М. Фуко не виокремлює в ньому такої функції, вказує на знищення абсолютного знання під час «розламів» історії наук, що призводять до епістемологічних розривів, характерних для переходу від метафізичного світосприйняття до постметафізичного. Зводячи будь-яку людську діяльність до дискурсивних практик, він убачав у кожній історичній добі присутність своєрідної Е., пізнавального проблемного поля, що, будучи сформованим із різних інтелектуальних дисциплін, зумовлює потребу відповідного епосу культурного знання, яке обирає свій мовний код, систематизовані зведення розпоряджень та законів, розрахованих на норматизування мовної поведінки, а отже, і мислення окремих суб'єктів у межах соціуму. Аналогічні тенденції спостерігалися у закритих канонах класицизму чи академізму. Вони засвідчували рівень уявлення про світ, притаманний даному історичному періоду, зазвичай відмінний від інших періодів, яких, на думку М. Фуко, нараховувалося п'ять: античний, середньовічний, ренесансний, просвітницький та сучасний. Останні три були предметом його наукового осмислення, виявляли при зіставленні свою принципову несхожість. Так, ренесансна Е., на думку дослідника, характеризує співприсутність слів та речей за ознаками подібності, просвітницька — їх репрезентацію у просторі мислення, сучасна — в часі та історії. Крім того, відмінні дискурсивні практики із власними Е. наявні в кожному літературному напрямі — у бароко, романтизмі, реалізмі чи модернізмі. М. Фуко виявив також ще одну загальнометодологічну проблему. Йшлося про децентрові непрояснені саморегуляційні системи, які існують поза диктатом культурно-мовного нормативу. В такому разі застосування Е. в дискурсивних практиках локальне, реалізоване за принципом усунення та вибору. Кожна щойно зароджувана інтелектуальна дисципліна ніби наново відкриває себе, виявляє власні легітимні перспективи. Е. видається не так сумою знань, як простором відхилень, дистанціювання та розпорошення, де панує ненастанна гра розрізнень, в яку М. Фуко помістив модель культури. Причому, як він зазначав, визволення цих розрізнень від традиції вимагає

стверджувальної, множинної, не обмеженої схожостями думки без суперечностей, не застосовуваної до «фабрикації готових відповідей». Е. як основне поняття його «археології гуманітарних наук» виявляє водночас парадоксальне бачення статусу цих наук, які виникають тоді, коли людина, притиснута владною самодостатністю мовних практик, близька до зникнення.

Епістемологíчна невпéвненість *(epistēmē: знання і logos: слово, вчення)* — найхарактерніша ознака постмодерністського світобачення, зумовлена обвальним розпадом метанарацій, тривалою кризою наукового детермінізму. Англійський літературознавець К. Брук-Роуз вважав, що Е. н. полягає у спробах виявлення історичного несвідомого новоєвропейської доби, починаючи з Відродження. Пафос пізнавального скептицизму досяг особливого загострення у працях Ж. Дерріди, присвячених обґрунтуванню ненадійності традиційних способів знакового позначення, викриттю ілюзорних моделей світу речей, що насправді виявляються людським бажанням знаходити скрізь істину, лад і причину, зумовленим західною логоцентричною традицією. Надто його непокоїла традиційна практика приборкання тексту, підлаштованого до тієї чи тієї замкнутої в собі цінності, намагання підпорядкувати його певним інтересам. Дослідник, використовуючи прийоми експериментації, зосереджував увагу на невизначеності, місцях провалу чи слабкості аргументації та ін. інформаційних пошкодженнях тексту з його внутрішніми суперечностями. Першорядного значення набувала вже не специфіка розуміння прочитуваного письма, а нерозуміння його як такого, виявлення у цьому неминучої помилки. За твердженням теоретиків постмодернізму, все, що видавалося за дійсність, залежить від панівного кута зору та уявлення про неї, що змінюється з появою нового погляду на світ. Така абсолютизація відносності прирікає людство на калейдоскопічні мультиперспективи в децентрованому постметафізичному просторі, які унеможливлюють віднайдення сутності буття. У цьому полягає відмінність зануреного у глибинний розпад світу постмодернізму від модернізму, що розбудовував відносно центричний художній космос, в осереддї якого містився логос, Бог.

Епістемологíчний розрúв *(epistēmē: знання і logos: слово, вчення)* — модель стрибкоподібного, кумулятивного руху, коли кількісне накопичення знань зумовлює таку їх трансформацію, яка призводить до нерозуміння між представниками різних поколінь, культурно-історичних епох, соціо-, етнокультурних систем. Так, у зовні єдиному, насправді дискретному історичному потоці витворюється неминучий Е. р., тому історія, вбираючи різні дискурсивні практики, сприймається як несвідомий інтертекст. Поняття постмодернізму, запроваджене М. Фуко для означення критики традиційного історизму, спростування ілюзорних уявлень про еволюційність прогресистського поступу та спадкоємність взаємопов'язаних етапів розвитку. Юлія Крістева, розвиваючи спостереження Ж. Дерріди та ідеї М. Бахтіна, вважає, що такий розрив, трактований в аспекті інтертекстуальності, відбувся на межі XIX—XX ст., коли виповнений карнавальним пафосом, розгорнений в діалогах поліфонічний роман Ф. Рабле, Дж. Свіфта і Ф. Достоєвського поступився сучасному, «незручному для прочитання», реалізованому всередині мови поліфонічному роману Дж. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста, в яких монолог виконує ту ж функцію, що й діалог попередників. Водночас дослідниця активно використовує революціоністську фразеологію, розглядаючи вслід за М. Бахтіним текстуальний діалогізм В. Маяковського, В. Хлєбнікова та А. Бєлого як принцип «підривної діяльності», коли насправді йдеться про змагання різних літературних поколінь та літературних концепцій. Проблема Е. р. іноді переростала в нігілістичне бачення історичного процесу, що спостерігається у міркуваннях єльців. Так, Гі де Ман у «Єльському маніфесті» завершив статтю висновком: існує тільки «випадкова подія, сила впливу якої, як і сила смерті, зобов'язана одній випадковості її прояву».

Епістемолóгія *(грец. epistēmē: знання і logos: слово, вчення)*, або **Гносеолóгія** *(грец. gnosis, gnoseos: пізнання і logos: слово, вчення)*, — вивчення проблем своєрідності передумов пізнання. В Е. важливі не всі ланки гносеологічного процесу, а лише ті, що призводять до сподіваного знання, наділеного ознаками істинності. Пріоритети Е. значно вищі у сцієнтичних дисциплінах, натомість її присутність в гуманітарних науках, зокрема в літературознавстві, дещо нижча.

Епíстола, або **Епістоля́рна літерату́ра** *(лат. epistola, від грец. epistolē: послання, лист)*, — різножанрові твори художньої літератури та критики, в яких використовується форма листа чи послання. Е. має ознаки інтимності, чим відрізняється від приватного чи офіційно-ділового листування. На цю відмінність вказували вже античні риторики III ст. до н. е. — IV ст. н. е., які теоретично обґрунтовували та запроваджували правила листування, формували зразки листів. Е. вдосконалювали Епікур, Арістотель, Цицерон, Горацій, Пліній Молодший та ін. Розроблялася своєрідна література листів, репрезентована, зокрема, «Листами до Луцинія» Сенеки. Поступово формувалася специфічна наука епістолографія. Особливої вишуканості сягали Е. софістів, як-от Алкіфрона чи вигадане листування комедіографа Менандра з коханкою Глікерою. Популярним був цей жанр і в добу середньовіччя, набуваючи дидактично-публіцистичного забарвлення, про що свідчать послання апостолів, отців церкви, листи візантійця Фотія, «Повчання дітям» Володимира Мономаха чи міжмонастирське листування як форма публічної теологічної полеміки. Перша спроба проаналізувати цей жанр спостерігалася у трактаті Ібн Нубати (1287—1366). Розквіт Е. припав на період Ренесансу та постренесансу, коли з'явилися листи-памфлети, листи-новели, листи-сповіді, листи-визнання. Цьому сприяли Пастонові листи. Поширювалися «Листи світлих людей» (1514) Й. Райхліна, «Листи темних людей» (1515—17) Г. Буша, Е. Рубіана, У. фон Гуттена, в яких пародіювали практику інтимного та дидактичного послання. Відоме було листування Еразма Роттердамського, протопопа Аввакума та ін. Активно зверталися до художньої Е. полемісти, як реформатори, так і контрреформатори, що зумовило появу полемічної літератури. Жанрові можливості Е. використовували Б. Паскаль («Листи до провінціала»), Дж. Свіфт («Щоденник для Стелли»), Ш. Л. де Монтеск'є («Перські листи»), маркіза де Севіньє («Листи»), Ф. Честерфілд («Листи до сина»), Ж. Ж. Руссо (роман «Юлія, або Нова Елоїза»), Т. Смоллет (роман «Мандри Хамфрі Клінкера»), С. Річардсон (романи «Памела», «Клариса»), Й.-В. Ге-

те (роман у листах «Страждання молодого Вертера»), П. Ш. Лакло («роман «Небезпечні зв'язки»), О. Пушкін (незакінчений «Роман у листах»), П. Чаадаєв («Філософські листи»), С. Лунін («Листи із Сибіру»), М. Гоголь («Нотатки божевільного», «Вибрані місця листування з друзями»), Ф. Достоєвський (повість «Бідні люди»), Т. Шевченко (повісті «Художник», «Музикант»), П. Загребельний (повість «Намилена трава») та ін. Інколи вона вживається як ліричний жанр у будь-якій віршовій формі: узбецький поет XV—XVI ст. Захіреддін Мухаммед Бабур використовував для своїх послань рубаї та газелі, французький поет XVII ст. Т. де Віо у «Листі до брата» — дециму. Іноді поетична Е. об'єднувалася у цикли («Лист у двох редакціях» австрійської письменниці І. Бахман, «Листи до коханок» Р. Бабовала), була структуротвірним принципом збірок, як-от «Віршові послання» Ф. Петрарки. Таким творам притаманні довільна формальність та інколи умовність («Уривок з листа» Лесі Українки, «Листи до поета» П. Тичини, «Лист від померлого друга» турецького поета М. Джевдета), на відміну від Е., що зазвичай мають конкретного адресата: «Лист, писаний до гнідинського священика і до його сина Петра, і до дячка Степана Криницького» барокового поета Івана Некрашевича. Особливе місце в Е. відводилося критиці, продемонстрованій «Посланням до Пізонів» Горація, що стало резонансом в естетиці античного та новоєвропейського світу. Розмірковування щодо літературних та позалітературних проблем виявлене в листуванні середньовічних поетів V ст. учителя Авсонія та учня Павліна Ноландського, між персонажами «Письмовника» (XII ст.) Матвія Вандомського, між турецькими поетами XVIII—XIX ст. К. Залілі та С. Саїді. Цю традицію перехопили та поглибили письменники наступних віків, що засвідчує листування Я. Грімма з Л.-А. фон Арнімом, М. Максимовича з Г. Квіткою-Основ'яненком, І. Білика з Панасом Мирним, І. Франка з М. Вороним, Лесі Українки з Ольгою Кобилянською, братів Г. та Гр. Тютюнників тощо. Іноді воно переростало у публічну дискусію: «Листи з України Наддніпрянської» Б. Грінченка та «Листи на Україну Наддніпрянську» М. Драгоманова. У листах розкривався внутрішній світ адресанта й адресата, що засвідчили любовні послання Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни; приватні листи будь-якого письменника є не лише джерелом з'ясування способу його життя, а й можуть висвітлювати секрети його творчої лабораторії. Е. на теренах художньої літератури поступово притьмарює адресата, присутність якого відрізняє її від щоденника, перетворює його на умовну фігуру, на номінального нарататора. Проблему Е. досліджують В. Кузьменко («Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20—50-х років XX ст.», 1998), Тетяна Заболотна («Епістолярна спадщина В. Винниченка: адресування і стиль», 2005), Людмила Курило («Епістолярій Олеся Гончара і творча індивідуальність письменника», 2006), Галина Мазоха («Жанрово-стильові модифікації письменницького епістолярію другої половини XX ст.»). На початку XXI ст. з'явилося кілька збірників Е.: «Епістолярна спадщина» І. Забіяки (2002); багатотомне видання «Листи до Михайла Коцюбинського» в упорядкуванні В. Мазного; двотомне «Листування: 1946—1963» І. Багряного (К., 2002) в упорядкуванні О. Коновала.

Епістологра́фія *(грец. epistolē: послання, лист і graphē: пишу)* — допоміжна філологічна наука, яка вивчає специфіку листування, структуру кореспонденцій. Основи її закладалися античною риторикою, яка подавала рекомендації щодо складання листів, окреслювала відмінності між епістолярною, зазвичай позитивістською, практикою та власне літературним дискурсом. Еволюціонуючи, лист, що поєднує адресанта й адресата, в основі своїй зберіг нормативні константи, що передбачають обов'язкове привітання здебільшого з побажанням здоров'я, інформаційну, часто розлогу частину, супроводжувану різними проханнями, домаганнями, порадами тощо, і прощання, яке іноді доповнювалося допискою P. S. (post scriptum — «після написаного»). Листи приватного характеру часто не розраховані для прочитання сторонніми. Водночас приватні листи будь-якого письменника важливі для будь-яких літературознавчих студій, починаючи від текстології.

Епі́строфа *(грец. epistrophē: поворот, повернення)* — стилістична фігура, що полягає у повторенні одного і того самого слова або виразу в довгій фразі чи періоді. У поезії вживаються на початку і наприкінці строфи або лише в кінці строфи. Див.: **Зіткнення.**

Епітала́ма *(грец. epithalamios: шлюбний, весільний)* — пісня на честь молодого подружжя, яку виконували після шлюбних урочистостей, поширена у давньогрецькій ліриці. Розвинулася з народних обрядових пісень із приспівом. Найчастіше з-поміж грецьких поетів зверталася до неї Сапфо (кінець VII — перша половина VI ст. до н. е.), лірику якої визначають вітальна енергія, м'який гумор, щирі зичення на адресу молодят. Образ нареченої формувався яскравими метафорами:

Яблуко спіле смачне там
на гілці собі червоніє.
Ген, аж на самім вершечку —
забув садівник обірвати.

Деякі з творів Сапфо відтворювали жартівливі скарги дівчат, які розлучаються зі своєю подругою. У рефрені зазвичай згадувалося ім'я покровителя подружжя Гіменея, тому такі Е. називалися також гіменеями. Її традицію продовжили римлянин Катулл («Весілля Тетиди і Пелея», «Епіталама Манлію та Вінії»), а також Теокріт («Епіталама Єлені»), Клавдіан («Епіталама Гонорію та Марії») та ін. До цього жанру можна віднести біблійну «Пісню над піснями», тексти «Рігведи» та «Атхарваведи», в яких ідеться про благословення нареченої, змальовується весільний обряд. У новоєвропейській ліриці Е. називали будь-який панегіричний твір, написаний з нагоди одруження. Зверталися до його можливостей П. де Ронсар, П. Скаррон, Е. Спенсер, Д. Донн, А. Кшицький, Ш. Шимонович, Я. Кохановський, В. Тредіаковський, О. Пушкін, О. Фет, І. Северянін та ін. Е. була відома поетам давньої української літератури. Так, С. Пекалід написав «Епіталаму на честь Івана Фелікса Гербульта та Єлизавети Заславської» (1601). Приклад жанру віднаходиться й у поетичній спадщині М. Рильського:

Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі,
Образ Кіприди її благословляє з кутка.
Ми принесемо богині смокви медово-солодкі,
Темний, міцний виноград і молодих голуб'ят.

Сонце сховається в морі, троянди запахнуть п'янкіше,
Руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста...
Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути
І в заворожену ніч мудрого сина зачать.

Епіта́фія *(грец. epitaphios: надгробне слово)* — надмогильний напис у віршах чи прозі, поширений в античну добу переважно у вигляді епіграми, епінекія (пісні про непохованого небіжчика), пов'язаний з культом мертвих. В Елладі такі написи мали дидактичну функцію, особливо на могилах загиблих героїв, де вони починалися, як у випадку зі спартанцями, так: *«Подорожній, спинись! Тут похований той, / хто поліг за Вітчизну...»*. Термінологічної одностайності щодо цього поняття не існує. Так, середньовічний теоретик Іоанн Гарландський, апелюючи до авторитету пізньоантичного граматика Діомера та досвіду Александрійської філологічної школи, вбачав у Е. наявність історичної нарації, хоча письменство дотримується його основного значення. У літературі нової епохи Е. могла адресуватися будь-якому реальному (уявному) покійнику, прославляючи його чесноти, іноді висміюючи його пороки. Поширювалися жартівливо-сатиричні тексти («Напис на могилі сільського волоцюги», «Епітафія безжальному ділку» шотландського поета Р. Бернса, цикл «Епітафія політику» англійського поета X. Беллока, «Епітафія» П. Усенка), пародії («Епітафія на могилі блохи», «Епітафія на могилі кота й собаки» П. Дзандзороні, «Напис на могилі ньюфаундлендського собаки» Дж. Г. Байрона, «Епітафія щуру» Є. Євтушенка). У доробку Ф. Війона, Ж. де Нерваля, Д. Донна, П. Флемінга, О. Пушкіна та ін. з'являються навіть автоепітафії. В Україні Е. як жанр поширилася в період бароко, зокрема у доробку Афанасія Кальнофойського, Лазаря Барановича, Варлама Ясинського та ін. Вона не втрачає свого значення понині. Типовим прикладом Е. може бути цикл «Мандрівка по цвинтарю» В. Симоненка:

Він вік спішив і метушився —
Попав у пекло, в рай спізнився.

Цікавий різновид цього жанру, поєднаний з пародією, розвинув М. Сом у своїй збірці «Сто епітафій», переадресовуючи її дошкульні тексти живим, наприклад типовому представнику «соцреалізму» М. Сингаївському:

Я — Сингаївський, син гаїв,
Колись і я ковбаску їв
І пив горілку з перцем.
На голові носив картуз
І наш оспіваний Союз
Носив під самим серцем.

До вірша додається промовистий глузливий приспів:

Як умру, то поховайте
На балконі вдома,
Щоб не чув я і не бачив
Демократа Сома.

Епі́тет *(грец. epitheton: означення або прізвисько)* — троп, виражений переважно прикметниками, що образно наголошує на характерній ознаці, одиничній якості певного предмета або явища і, потрапивши у нове семантичне поле, збагачує його смисловим та емоційним нюансом. Термін виник за античної доби; виокремлювали необхідний та орнаментальний Е. Як Е. вживаються переважно художні означення: метафоричні (Д. Чередниченко: *«Покличу тебе / До зеленого шлюбу»*), метонімічні (Т. Шевченко: *«Той неситим оком за край світа позирає»*), гіперболічні (Ліна Костенко: *«Бездонне небо і безмежний світ»*), синестезійні (П. Тичина: *«Синій оркестровий долинув плач до мене»*). Вони актуалізують свої вторинні значення, чим відрізняються від звичайних означень (*зелений листок, білий сніг*) або обставин способу дії. Крім оригінальних Е., винайдених автором (О. Ольжич: *скам'янілі дні*), у художніх творах вживаються й постійні Е. як літературного (Я. Щоголів: *сонце золоте*), так і фольклорного походження (*ясні зорі, тихі води, чорний ворон, сивий голуб*), чи притаманні античному письменству, як-от гомерівські, надмірність яких шкодить естетичній якості творів. О. Веселовський, класифікуючи цей троп у студії «З історії епітета», розмежував його на тавтологічний (*білий світ*), пояснювальний (*добрий кінь*), метафоричний (*чорна туга*), синтетичний, власне «кольоровий». У ролі Е. можуть вживатися й інші частини мови, зокрема іменник (Ю. Липа: «[...] *світ — жіночість незрівнянна»*), прислівник (П. Тичина: *«Не милуй мене шовково, / Ясносоколово»*), словосполучення, що зумовлює метафоризацію тропа: *«Ти ізнов мені снишся на стежці гіркої розлуки, / Синім лугом, ромашкою, птицею з канівських круч»* (А. Малишко).

Епіто́ма *(грец. epitomē: стислий виклад)* — скорочений варіант художнього твору, особливо поширюваний у давній літературі, зразки якої переписували від руки. Е. трапляються і в сучасній літературній практиці, розраховані переважно на читачів молодшого шкільного віку: «Калевіпоег» у переказі Е. Рауда (переклад О. Завгороднього), «Іліада» Гомера в переказі Катерини Гловацької, «Гаргантюа і Пантагрюель» у переказі Ірини Сидоренко тощо. Поняття вживається також на позначення витягу з великого за обсягом твору або як наукове резюме.

Епітри́т *(грец. epitritos: той, що містить ціле з третиною)* — семичастотна антична стопа, протилежна пеану, в котрій наявні три довгі склади й один короткий. Чотири різновиди Е. різняться залежно від місця розташування короткого складу: перший (◡– ––), другий (–◡– –), третій (– –◡–), четвертий (– – –◡). Використовувався у давньогрецькій ліриці разом із дактилями. У тонічному віршуванні передається стопами ямба та хорея.

Епіфа́нія *(грец. epiphaneia: вказування)* — об'явлення; термін запозичений Г.-Р. Яуссом з теренів християнського віровчення. У літературі його застосовують з метою виявлення того моменту, коли деталізоване висловлення має чимало означників, які часто не збігаються у мовленні персонажів та в авторському мовленні.

Епіфоне́ма *(грец. epi: після і phōnēma: голос, звук)* — стилістична фігура, яка застосовується наприкінці думки як ефектне, емоційно-експресивне нагадування чи моральна сентенція.

Епі́фора *(грец. epiphora: повторення)* — стилістична фігура, протилежна анафорі, повторення однакових слів, звукосполучень, словосполучень наприкінці версів, строф у великих поетичних творах, фраз у прозі чи драмі. Наприклад, фрагмент із поеми «Не оглядайся» латвійського поета К. Скієні-

єкса, де Евридіка, на відміну від давньогрецького міфу, рятує Орфея:

Я тебе не бачу, я тебе не чую —
ЕВРІДІКО!
Тільки я відчуваю — ти попереду десь —
ЕВРІДІКО!
Ти скрізь і завжди попереду мене —
ЕВРІДІКО!
Довічно попереду мене —
ЕВРІДІКО!
Мій язик, мої очі, кіфара моя —
ЕВРІДІКО!
Моя Греція,
ЕВРІДІКО!
Моя Фракія —
ЕВРІДІКО!
Мій шлях і моє узбіччя —
ЕВРІДІКО! (переклад Ю. Завгороднього)

Е. вживається задля увиразнення художнього мовлення та структурування нового мікрообразу «по вертикалі». До її різновидів належать тавтологічна рима (М. Вінграновський: *«Вона була задумлива, як сад. / Вона була темнава, ніби сад. / Вона була схвильована, як сад. / Вона була, мов сад і мов не сад»)* та редиф. Особливо поширена в ліриці народів Близького і Середнього Сходу, наприклад у ґазелі. При поєднанні з анафорою Е. витворює симплоку. Цікавий приклад звукової Е. віднайдений у творчій спадщині В. Еллана (Блакитного):

Ти пробач мені, любов, маленька дівчинко, —
Я з тобою і нерівний, і розкиданий.
Се тому, що я боям довіку відданий,
Се тому, що я шаленим бурям рідний,
Що в тебе таке нервове, нервове личенько...

Епіфра́за *(грец. epi: після і phrasis: спосіб вираження, зворот)* — різновид доповнення до висловленої думки, синтаксична конструкція, яка додається до основної.

Епі́чна дра́ма *(грец. epos: слово, розповідь і drama: дія)* — жанр літератури, що виник шляхом проникнення структур прози у драматургію, акцентування у ній наративних принципів на противагу визначальним настановам дії, чого вимагав Арістотель від драми («не створювати трагедії з епічним складом») і що стало каноном античного, а пізніше — класицистичного мистецтва сцени. Порушення такого еталона спостерігалося вже в епічних «Персах» Есхіла, поглиблювалося за доби середньовіччя у дидактично-описових міраклях та мораліте, було послідовним у доробку В. Шекспіра, зокрема в його драматичних хроніках, аргументоване у середовищі просвітників. Д. Дідро визнавав потрібність «романних драм» із пантомімами, епічними вставками, описовим ефектом. Г.-Е. Лессінг вважав, що за таких умов змінюватиметься специфіка катарсису, жах усуватиметься подивом, рецептивне співпереживання — осмисленням перебігу подій. Я. Ленц, спираючись на ідею «характерних п'єс», обстоював їх архітектоніку, що ґрунтується на дискретності, а не на лінійності фабули, Й.-В. Гете апологетизував «театральну п'єсу» з пріоритетом оповіді (розповіді), вільним маніпулюванням категоріями часу і простору, багатоепізодичністю та структурною завершеністю кожної сцени. Отже, утвердилася Е. д., альтернативна концепції Арістотеля, зберігаючи основу конфлікту — боротьбу особистостей, які репрезентували відмінні політичні, станові, расові погляди, релігійні інтереси тощо. Вона була заангажованою й тенденційною, бо, змальовуючи в різних хронотопах широкомасштабні події в житті народу чи народів, розвиток ідеологій та суспільних систем, революціоністських домагань негайної перебудови світу, мала на меті спонукати глядача до переінакшення теперішнього світу, активізувати його креативні можливості. Е. д. спрямована не на конкретну розв'язку дії, а на розв'язання глобальних проблем, не на побут, а на онтологію, тому в ній надто відчутна присутність всевідного автора — речника виразно сформульованої ідеї. Якщо Е. Золя, Б. Шоу, А. Чехов, Леся Українка тільки наближалися до такого типу драми, то її активно втілювали Б. Брехт, Е. Піскадор, В. Винниченко, В. Маяковський, М. Куліш, Н. Хікмет, В. Вишневський, В. Мейєрхольд, Лесь Курбас та ін. Поряд з традиційною повчальною драмою виникли драматична хроніка-алегорія, драма-концепція, драма-парабола, народно-епічна драма. В історію драматургії нові сторінки вписали епічний театр Б. Брехта, де використовувався прийом одивнення, тобто прагнення бачити незвичайне у звичайному, трактувати буденну подію як особливу; експериментальний театр Леся Курбаса (Молодий театр, Кийдрамте, «Березіль»), який опрацьовував настанову перетворення; вчення В. Мейєрхольда про біомеханіку, втілену у сценічне дійство. З'явилися жанрові різновиди Е. д., що засвідчували за типологічної умовності її життєву закономірність: епічно-політичний (В. Винниченко, Б. Брехт, В. Маяковський, М. Куліш, Лесь Курбас, Н. Хікмет та ін.), народно-епічний (О. Коломієць, Тауфік аль-Хакім, Махмуд Масаді та ін.), притчево-алегоричний (Е. Йонеско, Є. Шварц, Ю. Едліс та ін.).

Епі́чна пі́сня *(грец. epos: слово, розповідь)* — найдавніший різновид історико-героїчної поезії, героїчного епосу. Її успішність була пов'язана з виконавським мистецтвом співця, який користувався необхідними топосами у вигляді зачину, кінцівки, загальних місць, постійних епітетів тощо. Має свої типологічні ряди. Найархаїчнішими Е. п. вважаються твори, споріднені з богатирськими казками, виповнені елементами фантастичної гіперболізації, як-от деякі фрагменти «Одіссеї» Гомера або алтайський «Алип-Манаш». Окремо розглядаються епос з історичною локалізацією оповіді та ідеалізацією персонажів: «Іліада» Гомера, «Пісня про Нібелунгів», києворуські билини, юнацькі пісні, «Манас» тощо. Визначають також романічний тип Е. п. на зразок «Шахнаме» Фірдоусі чи куртуазних поем Кретьєна де Труа. Поширений також реалістичний тип, до якого належать українські народні думи.

Епі́чна пое́ма *(грец. epos: слово, розповідь і poiēma: твір)* — віршовий нараційний твір, в якому зберігаються нормативні вимоги прозового жанру, принцип об'єктивного зображення. Мав різний обсяг — від вірша до роману у віршах. Е. п. не дистанційована від новели чи повісті, проте й не дублює їх. Першими її зразками вважаються перекладні твори «Троянська війна» чи «Девгенієве діяння».

Епі́чне *(грец. epos: слово, розповідь)* — означення родових характеристик фольклорних та літературних творів (епіка), а також змалювання величного, неквапливого розвитку подій з урахуванням

складності довкілля, його цілісності, багатоплановості. Е. властиве поемам Гомера, народним думам, прозі Панаса Мирного, У. Самчука; може проявлятися і в драматичних («Ярослав Мудрий» І. Кочерги), і в ліричних творах («Маруся Чурай» Ліни Костенко).

Епічний óбраз *(грец. epos: слово, розповідь)* — об'єктивно змальований образ у художньому наративі: думі, романі, епопеї, повісті, оповіданні, поемі, новелі, притчі тощо. Іноді термін вживається у значенні панорамного, безпристрасного. Може бути наявний і в драматичних творах. Від обраного письменником жанру залежить глибина описової докладності зображуваних подій, міра достовірності людських характерів та еволюції персонажів.

Епічний претéріт *(нім. epische Preaterium, англ. epic preterite, від грец. epos: слово, розповідь і лат. preator: спочатку заступник, помічник консула, пізніше — вища посадова особа у Давньому Римі)* — за Кейт Гамбургер, — визначальна ознака протиставного аузсаге, фіктивного наративу, коли замість визначення справжнього, наприклад минулого, часу зображуваних подій він постає реальним лише для оповідача (персонажа), фіксованим у теперішньому часі його оповіді. Е. п. засвідчується комбінаціями між ним та дейктиками. Не всі наратологи погоджуються з версією Кейт Гамбургер. В. Бронцваер, С. Четман вважають, що її вимоги надлишкові, збіжність претерітних часових форм та дейктиків не завжди вказує на фіктивність, а Р. Інгарден, Ж. П. Сартр, Р. Барт поділяють її позицію.

Епічний теáтр *(грец. epos: слово, розповідь і theatron: місце для видовищ)* — застосування прийому одивнення, неприхованої політичної заангажованості, рішучий розрив з традицією реалістичної драми, що спиралася на принципи мімезису та сформульованої Арістотелем єдності дії, відновлення, народного та середньовічного, зокрема моралізаторського, дійства, посилення наративного принципу у драматургії. В Е. т. усувалася сценічна ілюзія завдяки безпосередньому контакту з глядачами, з'являлася постать наратора, який пов'язував позбавлену послідовних актів п'єсу з її фабулою, наголошував на значущості перебігу зображуваних подій, а не на конкретній розв'язці дії. Різновид театру, власне епічної драми, який запровадив німецький письменник Б. Брехт.

Епóд *(грец. epōdos, від epi: після і ōidē: пісня)* — приспів в античній поезії, другий верс ямбічного двоверса, складений з диметра та триметра; ліричний твір, утворений двоверсами однієї метричної системи, в якому довгі віршові рядки чергувалися з короткими. Наприклад, «Еподи» Горація у перекладі М. Зерова:

> Коли ж садами осінь пройде радісна,
> Достиглим красна овочем, —
> Яка утіха рвати груші щеплені
> Або винові китиці [...].

Е. називали також частину хорової партії у давньогрецькій трагедії, фінал пісні з власним ритмом, який виконували хором після низки строф та антистроф. Тобто утворювалася тричленна форма, або еподична тріодь. Наслідуючи таку структуру ліричної тріади, Д. Дідро написав дифірамб «Елевероманн, або Опановані свободою». Е. запровадив Стесіхор із Сицилії (кінець VII — початок VI ст. до н. е.). Ця форма, поширена в урочистій хоровій ліриці, вдосконалювалась у доробку Піндара, який використовував її у своїх епінікіях, як-от у першій (з п'яти) піфійській пісні на честь Гієрона Етнейського; в доробку Вакхіліда, Юліана Єгиптянина та ін. У новоєвропейській поезії цим терміном іноді називають ліричний вірш у вигляді дистихів за умови, що другий верс коротший від першого.

Епопéя *(грец. epopoiїa: епічна пісня)* — великий за обсягом епічний, монументальний, всеохопний за відображенням дійсності дидактичний жанр, що передував появі роману. Його джерелами були міфи та усна словесність. Виник, на думку О. Веселовського, на основі циклізації сюжетних пісень або, за припущенням А. Хойслера, внаслідок практики переосмислення і трансформації легенд. Первинною вважається давня та середньовічна героїчна Е., спроектована в «абсолютну минувшину» (Й.-В. Гете), в якій закладалися основи національного чи вселюдського світу. Виокремлюють Е. поширені в усному побутуванні і писемні; віршовані і прозові; уснопоетичні та книжні; анонімні й авторські. Е. може бути героїчний епос з елементами міфу, легенди, переказу тощо на зразок «Махабхарати», «Рамаяни», «Алпамиша», «Гесеріади», «Манасу», «Калевали», «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, «Енеїди» Вергілія, «Ґендзі-моноґотарі» Мурасакі-Сікібу, «Витязя у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Шахнаме» Фірдоусі, «Шаленого Роланда» Л. Аріосто, «Визволеного Єрусалима» Т. Тассо, «Беовульфа», «Старшої Едди», «Пісні про Роланда», «Пісні про Нібелунгів», «Давида Сасунського», «Слова о полку Ігоревім» тощо. За такими зразками були написані поеми «Лузіада» Л. де Камоенса, «Осман» І. Гундулича, «Франсіада» П. де Ронсара, «Генріада» Вольтера. Від доби Просвітництва, особливо реалізму, термін «Е.» вживається на позначення місткого прозового твору, переважно роману, роману-епопеї (кількох романів — дилогій, трилогій тощо), в основу якого покладені важливі історичні події в житті конкретного народу чи народів, як-от у романах «Історія Тома Джонса, найди» Г. Філдінга, «Людська комедія» О. де Бальзака, «Війна і мир» Л. Толстого, «Ругон-Маккари» Е. Золя, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та І. Білика, «Ost» У. Самчука, «Попіл імперій» Юрія Клена. За принципом відштовхування, почасти епатацій, іноді пародії, виникла сатирична Е., традиція якої започаткована давньогрецькою «Батрахіомахією», бурлескними травестіями, створюваними на підставі переінакшення поеми «Енеїда» Вергілія (П. Скаррон, М. Осипов, І. Котляревський), оригінальних творів («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле чи «Мертві душі» М. Гоголя).

Éпос *(грец. epos: слово, розповідь)* — «розповідь про подію, як про щось окреме від себе» (Арістотель). Джерелом Е. є міфи, синкретичні ритуальні дійства, ознаки Е. притаманні казці, переказу, легенді, билині, епопеї, епічній пісні, історичній пісні, юнацькій пісні, думі, поемі, оповіданню, роману тощо. Найдавніший за походженням народний Е., що розвивається за законами історичної типології, складається з міфічних найархаїчніших віршованих чи прозових оповідей про першопредків — культурних героїв (п'ять шумерських пісень про Гільгамеша, давньокитайська пам'ятка «Ман-Хот-Кінг», давньоіндійська «Рамаяна», давньогрецькі версії про Прометея, грузинські про Амірані, якутські олонхо, евенкські німнакани, бурятські улігери, карело-фінські руни, кав-

казькі нартські сказання, фіджійські пісні «Сьєтура», монументальні багатосюжетні поеми «Алпамиш», «Манас», «Джангар» тощо), які згадуються і в казках, наприклад, як вважає академік Б. Рибаков, у казці «Котигорошко». Супроводжуваний послабленням фантастичних елементів перехід від епічного часу до історичного засвідчив появу таких жанрів, як сербські героїчні пісні, українські народні думи, гайдуцькі пісні та ін. Відомий також християнський Е., що охоплює апокрифи, агіографії, духовні вірші тощо. Поняття «Е.» в іманентному значенні, особливо у новоєвропейському письменстві, використовується передусім для називання роду літератури поруч з лірикою і драмою, в якому об'єднані такі об'єктивно наративні жанри різного обсягу (малі та великі епічні форми зі складною ієрархічною будовою): байка, притча, новелета, новела, оповідання, нарис, повість, роман, епопея. Їм притаманні системи структурування тексту і відносно стала композиція, тяжіння до об'єктивного зображення подій та персонажів неначе поза втручанням прозаїка, тобто саморух сюжетних ліній. Водночас у прозовому творі важливою є присутність всевідного автора, що здебільшого «незримо» перебуває у глибині тексту. Цей норматив сформувався у XIX ст. і стосувався насамперед реалістичного дискурсу, хоч мав помітні ознаки суб'єктивізування у романтиків та модерністів. Зазвичай оповідь або розповідь ведеться від імпліцитного чи експліцитного автора, певною мірою дистанційованого від фабули і посталих на її основі сюжетних ліній; застосовуються різні способи викладу (опис, монолог, діалог, авторський відступ, екскурс тощо), переважно в минулому часі, інколи в теперішньому, зрідка — в майбутньому. Такі наративні різновиди Е. називаються прозою, мають різні ідейно-тематичні зрізи: суспільно-побутові, історичні, фантастичні, утопічні, біографічні, філософські. Е. нормативно не замикається у своїх формах, іноді, зазнаючи впливу емоційно-експресивної стихії лірики, сприяє утворенню синтетичних жанрів, як-от балада, ліро-епічна поема, роман у віршах, в яких використовується версифікаційна система, притаманна поезії. Е. може наближатися й до драми при акцентуванні фатуму, публіцистики — за наявності мімезису та злободенності, утворювати синтетичні жанри, як-от епічна драма, тяжіти до поєднання різних галузей знань та довільних прийомів викладу, як в есе. Водночас Е. називають як великі епічні форми, чи епопеї, античної доби та середньовіччя, написані віршами й присвячені долі міфічних чи культурних героїв, так і малі, на зразок шотландських балад, сербських героїчних пісень та українських дум. Сукупність таких розгорнутих наративів називають епікою, що має три елементи: предмет зображення, наратора та нарацію. У практиці модернізму та авангардизму еталонні зразки Е. змінювалися, особливо в експериментальній прозі, літературі абсурду, часто маркованій як антилітература. Особливої дифузії він зазнав у просторі постмодернізму, схильного до визнання світу як хаосу, до деієрархізації та змішування стилів і жанрів, до ризоми та пастишу.

Епохе́ *(грец. epoche: утримування, самовладання)* — утримання від суджень про світ. Термін феноменологічної редукції Е. Гуссерля для означення ситуації, коли суб'єкт усуває з поля зору накопичені історією наукового та художнього мислення думки, судження, оцінки предмета, намагається зробити його сутність доступною для чистого спостереження, відкрити нові онтологічні терени, недоступні класичному світосприйняттю. Піднімаючись над стихією природного буття, суб'єкт не втрачає його, а лише відмовляється порушувати аксіологічні, естетичні чи етичні питання, натомість розкриває простір для психологічної, ейдетичної та трансцендентальної редукції.

«Ер Табилди́» — киргизький народний епос, так звана «мала» епічна поема, створена в XV—XVI ст., коли у Середній Азії панували джунгари. Твір має повстанський пафос, засуджує міжродовий розбрат, що визначає поведінку двох братів-антиподів: молодшого Табилди і старшого Кудайназара, синів хана Ермекана від різних дружин. Поема відома у варіантах, записаних від Р. Дийканбаєва (1923), А. Тинибекова (1938), Дж. Джамгирчиєва (1940).

«Ер Тьоштю́к» — найдавніший киргизький народний епос, відомий також казахам, алтайцям, тюменським татарам. Монументальний віршований твір з космогонічною тематикою, в якому розповідається про відомого з «Манасу» батира Тьоштюка, який змагається з лихими силами, поневіряється сім років у потойбіччі, визволяє своїх дев'ятьох братів, повертається додому до вірної дружини Кенжеке. Перший запис пам'ятки зробив у 1869 академік В. Радлов, опублікувавши її у п'ятій частині «Зразків народної літератури північних тюркських племен» (1885). Відома вона також за варіантами Дж. Джамгирчиєва (1927), С. Каралаєва (1939), К. Суранчиєва (1940).

Ери́стика *(грец. eristikos: той, який сперечається)* — мистецтво дискутувати, тобто знаходити істину в межах певної домовленості між опонентами, адресантом та адресатом, наратором і реципієнтом щодо порушуваної тези, або полемізувати, тобто утверджувати власні погляди, концепцію, враховуючи позицію протилежної сторони. Давні греки вбачали в Е. спір задля перемоги, на відміну від діалектичної суперечки, репрезентованої досвідом Сократа, спрямованої на пошуки істини і водночас несумісної із софізмом, який обстоював Протагор і його послідовники. Е. нині, маючи агональний характер, близька до діалектичної суперечки, часто послуговується методами герменевтики, висуває низку вимог щодо конструктивного розв'язання спірної ситуації. Так, аксіоми не можуть бути предметом спору. Від опонентів вимагається усвідомлення теми обговорення, глибоке осмислення, уникнення остаточного присуду. Предмет дискусії (полеміки) має бути чітко сформульованим; визначену тему не можна підмінювати іншою, слід шанувати відмінні, іноді несумісні погляди на один і той же об'єкт, вміти знаходити спільне у вихідних позиціях, послідовно дотримуватися принципів аргументування: достовірності, автономного обґрунтування, достатності та внутрішньої несуперечливості. У лаконічних положеннях чи тезах має бути дотримано формальної логіки, використано документальний матеріал. Обговорення важливих питань несумісне з емоційністю, яка шкодить об'єктивності. У разі виявлення плутанини доведень варто повернутися до вже сказаного, за потреби використавши метод сократівської іронії та мейєвтики. Основні вимоги до мистецтва ведення полеміки проаналізовані у виданні «Еристика» (2001) Інни Хоменко. У багатьох

літературних дискусіях та полеміках їх учасники не завжди дотримуються еристичної етики, часто вдаються до некоректних прийомів (софізми, підміна тез, фігура умовчування, зловживання облудними аргументами, прихована інтрига тощо) або до неприпустимої псевдоаргументації, як-от звернення до громадської думки, свідоме викривлення позиції опонента, посилання на авторитет, зловживання необізнаністю аудиторії, провокування жалю та погроза розправою, використання скандалу задля власної вигоди, гіперболізована епатація чужих смаків тощо. Всі ці прийоми характерні для полемічної літератури, Літературної дискусії 1925—28, провокативного літературознавства, упередженої критики, практики авангардизму, апологетів літературного канону.

«Еро́п» («Євро́па») — громадсько-політичний, літературно-художній місячник, заснований у 1923 групою французьких письменників на чолі з Р. Роланом та Ж. Р. Блоком. Виходили спеціальні числа, присвячені творчості певного письменника (Данте Аліг'єрі, М. де Сервантес, В. Шекспір, Дж. Свіфт, Ч. Діккенс, Ф. Шиллер, Г. Гейне, М. Гоголь, Ф. Достоєвський, М. Метерлінк, Ф. Кафка, П. Неруда, М. Шолохов та ін.), маляра (Е. Декларуа, П. Пікассо, Ф. Леже), композитора (В.-А. Моцарт, Л. ван Бетховен), вченого (М. Коперник), літературному напряму (сюрреалізм) тієї чи тієї країни, навіть окремому твору, як-от «Знедолені» В. Гюго, «Великий Мольн» Алена-Фурньє, «Жан Баруа» Р. Мартена дю Гара. Основну увагу приділяли французькому письменству від класицистів до авангардистів.

Е́рос *(грец. Erōs: ім'я бога кохання)* — життєтвірний чинник, на противагу Танатосу (смерті, руйнуванню). Фройдівське тлумачення цієї дихотомії не влаштовувало К.-Г. Юнга, який вбачав у Е. специфіку жіночої душі, протиставної чоловічій психіці (логосу): «Ерос у жінок постає вираженням їхньої достеменної природи, натомість Логос наявний переважно як випадковий елемент». Е. виявляє свою амбівалентність, тяжіючи водночас і до інстинкту, і до вищих форм духу, прагне згармоніювати протилежності. Невіддільний від сексу, Е. не тотожний йому, керується поривом до любові, усуваючи потяг до влади. Найвиразніше присутність Е. репрезентує жіноча лірика, хоча може бути представлена і чоловічою, як-от «жіноча лірика» Т. Шевченка чи доробок В. Сосюри.

Ероте́ма *(грец. erōtema: плутанина)* — риторична фігура, що полягає в нечіткості позиції мовця, який не зважується сказати «так» або «ні»; його вислів сприймається водночас як ствердження і заперечення.

Еро́тика *(грец. erōtikos: любовний)* — описи кохання. В українському письменстві Е. мала виразно етичне забарвлення, набувала часто цнотливих форм, як у повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, або поетизувалася, як у повістях «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського чи «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської. Лише деякі письменники, як-от В. Підмогильний («Місто», «Невеличка драма»), порушували традиційне табу. Народній творчості (*«Ой у полі вітер віє, / Жито полові, / Любить козак дівчиноньку / Та сказать не посміє»*) властива більша відвертість, але без надміру вульгарності, що засвідчують сороміцькі пісні. Вважається, що українському письменству притаманне посилення уваги до Е. на межі XX—XXI ст., коли з'явилися повісті «Діви ночі», «Ги-ги-ги» Ю. Винничука, «Блуд» Є. Гуцала, «Фіфті-фіфті» А. Мордовського, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко та ін., однак цю тезу оцінюють неоднозначно.

Еро́тика те́ксту *(грец. erōtikos: любовний і лат. textum: тканина, зв'язок, побудова)* — фіксація величини самопороджувального тексту, пов'язаної із нелінійним перебігом його динаміки. Феномен нестабільності, нерозв'язності, квантування, суперечностей через неповноту інформації, прагматичні парадокси спонукають постмодерністів звертатися до концепції власної еволюції як ненастанного, катастрофічного, нез'ясованого процесу, що формує «не відоме, а невідоме». Такою, зокрема, вважається теорія катастроф Р. Тома, яка висвітлює локальні явища поза їх взаємозв'язками, тому що панує хаос всеохопної нестабільності, котра привернула увагу Ж. Ф. Ліотара. Е. т. використовується для дискредитації детермінованих стабільних моделей, замінюваних нерівноважними, хисткими моделями нелінійного типу. Пропонується поновити статус відмінної від новації паралогії, власне антимоделі стабільності. Ж. Ф. Ліотар звернувся до теорії монад Г.-В. Лейбніца, використав її при аргументації означувань нелінійних динамік тощо, коли один лиш текст і письмо наділені конкретними формами, на підставі чого вибудовується номадологічний та текстологічний, ще не вироблений понятійний ряд. Водночас застосовуються замінники термінів — тропи, міфологеми на зразок тантричного яйця в концепції «тіла без органів», що мають фіксувати істотні атрибути нестабільної системи, одним із прикладів якої може бути сучасне письмо. Воно, за спостереженням М. Фуко, «постійно випробовується своїми межами, ненастанно переступає, перевертає регулярність, яку сприймає і з якою грає», неминуче виходячи поза себе. Тому в контексті трансгресії вживається метафора «непритомність мовця». У термінології М. Бланшо ситуація нелінійного виходу за межі системи називається станом екстазу, суміжним із безнадійним потягом до недосяжного, запереченням усього, що перешкоджає меті, «проявом невтоленного потягу». Такий перебіг біфуркаційного розгалуження еволюційних тенденцій призводить до принципово нового стану, що виникає на підставі випадкової флуктуації, а не станів попередньої системи. Пріоритету надають бажанню, метафорика якого на теренах постмодернізму вважається універсальною для підтвердження еротизації означування тексту. Пропонуючи поняття «хора», Юлія Крістева розглядає «пульсаційний біном "лібідо"», проводить аналогії з тілесністю, намагається виразити хору в «ерогенному тілі», персоніфікованому образом Матері. Для Р. Барта текст асоціюється з «анаграмою людського тіла», тому задоволення від тексту «не зводиться до його граматичного функціонування». Ж. Дельоз при тлумаченні терміна «афект», що стосується особливого загострення бажань у нестабільній системі, вживає тропеїчну дефініцію: «Моя любов примушує подвоєні та розгалужені серії резонувати одна з одною». Принципова множинність станів, яку «ще слід створити» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), розраховує на плюральну новизну, апелює до традиційних семантичних конотацій «еротики нового», «терену, названого Еросом мови», «ареною насолоди», бо «читати — означає бажати твір, праг-

нути перетворитися в нього» (Р. Барт). За Ф. Гваттарі, «Бажання — не те, що деформує, а те, що роз'єднує, змінює, модифікує, організує інші форми, а потім — кидає». Можливо, в цьому полягає сенс комфортабельного читання, тексту-насолоди.

Еротична лірика *(грец. erōtikos: любовний і lyrikos: ліричний)* — ліричні твори, в яких інтимні переживання мають загострену почуттєвість, підвищений інтерес до проблем статі. На відміну від своїх близьких різновидів — інтимної лірики та любовних пісень, що переймаються тонкими сердечними переживаннями й романтизацією їх, Е. л. безпосередньо охоплена пристрастю невтоленного лібідо, діонісійським шалом тілесного вчування. В українській літературі такі твори траплялися не часто. У 20-ті XX ст. вони спостерігалися у доробку Раїси Троянкер, пізніше Антоніни Цвид. Нині Е. л. найбільш притаманна віршовій творчості Олесі Мудрак, зокрема характерна для її міні-поеми «Потрясіння» (IV розділ):

Вигин райдуги – вигин тіла
Мого розбубнявілого, вмілого...
До очей, спробуй, небо притисни:
До божевілля, до галактичного виску.

Серце між ребер сховай:
Ай... ай-яй-яй-яй, ай-яй-яй...
Стуком землю, трамвай, розтинай,
Часу не гай! Просто – кохай!
Ко-хай!

Див.: **Інтимна лірика, Любовні пісні.**

Ерфуртський гурток гуманістів *(нім. Erfurter Humanistenkreis)* — неформальне об'єднання гуманістів (1505—20), зініційоване М. Руфом, каноніком Гота, яке об'єднувало до 50 осіб, серед яких були письменники У. фон Гуттен, Е. Гесса, П. Апербах, Г. Буш, ректор місцевого університету Е. Рубіан. Ерфуртці брали активну участь у полеміці із кельнськими теологами, очолюваними Й. Райхліним. У. фон Гуттен, Е. Рубіан та ін. були авторами «Листів темних людей». Гурток розпався, бо серед його представників не було спільних поглядів на перебіг і завдання реформації та починань М. Лютера, якого підтримувала частина гуртківців, зокрема Ф. Меланхтон.

Есе *(франц. essai, букв.: спроба, начерк)* — прозовий твір із довільною композицією, якому властива белетризація зафіксованих індивідуальних вражень, асоціацій чи інформації, отриманої з різних галузей знань, несистематичне поєднання філософських, літературно-критичних, науково-популярних, іноді специфічно наукових елементів. Стиль Е. зазвичай характеризується яскравою образністю, суб'єктивністю, поєднанням різнорідних елементів, афористичністю, побутовістю мовлення. Термін зумовлений появою «Проб» (1580) французького письменника та філософа М. Монтеня, присвячених обґрунтуванню вірогідного майбутнього. Одним із перших есеїстів у достеменному значенні слова вважається Ф. Бекон, який у 1597 опублікував свої «Essays», хоч вони мали вигляд лаконічних трактатів, притч, афоризмів. Елементи цього жанру наявні ще в «Діалогах» Платона, у яких першорядного значення надавалося особистості автора (наратора) з його індивідуальною інтонацією, власним поглядом на світ. Їх віднаходять і в доробку японського письменника Йосіда Кенко (XIV ст.), який написав «Баглайське заняття», що складалося з анекдотів, нотаток, розмаїтих міркувань. Жанрові ознаки були розкриті у філософсько-теологічних медитаціях Н. Мальбранша (1638—1715), науково-популярних творах Б. Ле Бов'є де Фонтенеля («Вільне міркування про давніх і нових»), англійського поета А. Ковлі («Деякі міркування про форму есе»), у літературно-критичних статтях Дж. Драйдена («Міркування про георгіку»), який звільнив англійську прозу від надміру риторичної манірності. Е. надавався простір на сторінках журналів «Талер» і «Спектейтор», його урізноманітнювали Г. Філдінг, С. Джонсон та ін. Жанр приваблював не лише письменників, а й філософів, швидко поширився в європейських літературах та науках, зокрема у творчості Дж. Аддісона, Вольтера, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінга, Дж. Локка, О. Голдсміта, Р. У. Емерсона та ін., був популярним і серед романтиків XIX ст. Переважно есеїстом був критик М. Арнолд («Тірсіс», 1867). Е. як своєрідний жанр белетристики постав у доробку Т. Де Куїнсі, Ч. Лемба. На теренах письменства Е. за вживаністю поступалося лише фейлетону; літературна критика надавала йому переваги, засвідченої «Бесідами щопонеділка» (1859—61), «Новими понеділками» (1863—70) О. Сент-Бева, «Книгою масок» (1896—98) Р. де Гурмона, семитомною імпресіоністичною серією «Сучасники» (1886—99) Ж. Леметра та ін. Е. характерне для літераторів XX ст. Р. Ролана, Б. Шоу, А. Франса, Й. Бехера, Х. Беллока, Г. Велса, Г. та Т. Маннів, С. Ноема, Х. Ортеги-і-Гасета, П. Валері, В. Винниченка, В. Шкловського, Є. Маланюка, Ю. Липи, Ж. П. Сартра, А. Камю, Р. Вайяна, У. Самчука. З'являлися змішані форми Е. — роман-есе, повість-есе, наприклад «Романи Куліша» В. Петрова. Жанрову специфіку Е. досліджує Ганна Швець на прикладі творчості В. Барки.

Есенціалізм *(лат. essentia: суть)* — заміна патріархального розуміння відмінності між статями на біологічне, психологічне та онтологічне тлумачення сутності жіночої статі. Термін феміністичної критики (Люсі Ірігерей, Юлія Крістева, Гелен Сіксу). Особливого значення вона надає психоаналітичним методологічним принципам, розвинутим теоріями З. Фройда та Ж. Лакана, аналітичну увагу зосереджує на проблемах жіночої сексуальності та суб'єктивності, які трактує через концепцію екстазу, метаморфозу плинності материнського начала, засвідчені відповідною мовою ірраціональності, природою істеричності. Водночас феміністична критика надто піддає іронії й пародіює логоцентричну традицію патріархальної культури.

Ескапізм *(англ. escape: тікати)* — втеча військовополонених із таборів під час Першої та Другої світових воєн. Ця тема була глибоко розкрита в романах «Птахи в клітці» (1940) Г. Хервея та «Дерев'яний кінь» (1949) Е. Вільямса, який втік з німецького полону. У ширшому значенні Е. називає усунення від соціальної дійсності, громадського життя, від щоденної метушні, що, зокрема, притаманна і письменству. За фройдизмом, це може зумовлюватися подоланням чи сублімацією чуття провини.

Ескіз *(франц. esquisse, від schizzo: схема, конспект)* — незакінчений твір, загальна зарисовка майбутньої картини у малярстві, архітектурі, літературі тощо. Вживається іноді як шкіц, замальовка. Такими сприймаються фрагменти «З зелених думок одного лиса» Б.-І. Антонича, які можна вважати й окремими поетичними творами.

Еспіне́ла *(ісп. espinella)* — див.: **Де́цима.**

Есте́зис *(франц. esthesis, від грец. aisthēss: відчуття)* — передсвідоме світовідчуття та самопочування. Термін застосований М. Маффесолі для аналізу «колективної чуттєвості» хіппі, мистецького андеграунду та ін. маргінальних утворень, що протистоять традиційному суспільству, його культурі, літературі. Ці «племена» (Ж. Дельоз) внутрішньо єдналися емоційними переживаннями, притлумлюючи за їх допомогою раціональні рефлексії, мали естетичне сприйняття, обстоювали власну етику естетики. Притаманна їм ненастанна естетизація в колективній свідомості мала в основі єдність мікрокосму та макрокосму, заперечення логіки панування, інструменталізму, потребу органічної солідарності в символічному вимірі спілкування, в «занепокоєнні сьогоденням» (М. Маффесолі). Постмодерністи перейняли їхню традицію, відкинувши принцип бінарної опозиції, поглибили настанови групової етики, емпатики, проксенії (право взаємної гостинності).

Естети́зм — елітарна тенденція в художній літературі (мистецтві), представники якої спростовували насильницьку позахудожню заангажованість, обстоювали іманентні принципи «мистецтва для мистецтва», достеменну свободу творчості, запроваджували атмосферу «аристократизму духу» та вишуканого артистизму. Е. набув особливого смислового наповнення в середині та другій половині XIX ст., коли у протистоянні позитивістським доктринам підпорядкування мистецтва утилітарному інтересу та висновкам щодо нього Г.-В.-Ф. Гегеля й фізикалістів митці відстояли його право на існування, розкрили невичерпні можливості творчого духу на теренах «спорідненої діяльності», позбавленої службової закомплексованості, що засвідчила практика «парнасців», «проклятих поетів», а в XX ст. — модерністів. У широкому розумінні Е. — невід'ємна основа художнього тексту, свідчення його якості як достеменного мистецтва. Назву aesthetic movement мало угруповання англійських поетів, малярів, теоретиків літератури та мистецтва в англійському мистецтві 1880—90 (В. Пейтер, А. Саймонс, О. Бердслі, О. Вайлд, Е. Даусон, Д. Девідсон), що об'єднувалися при журналах «Жовта книга» та «Савой». Вони утворювали ланку між поглядами прерафаелітів при несприйнятті етичних настанов їх естетики та апологією «мистецтва для мистецтва», на підставі якої обстоювалося іманентне єство художньої дійсності, аргументоване ще «парнасцями». Поділяючи такі погляди, В. Пейтер у своїх «Нарисах з історії Ренесансу» (1873) захоплювався «жагою краси, любов'ю мистецтва задля мистецтва» представників Відродження, обґрунтував засади суб'єктивізму у критиці, маючи переконання, що об'єктивних критеріїв у мистецтві не існує. Немовби передбачаючи тенденції модернізму, він вважав, що цінність художнього твору полягає в його формальній досконалості, у віртуозності виконання, у прагненні чистої музичності, доводячи свої міркування на прикладі роману «Марій-епікуреєць» (1885), циклу новел «Уявлювані портрети» (1887). Прихильники Е. розглядали мистецтво вище самого життя, поза мораллю, а якщо вона з'являлася в ньому, то, як зазначав А. Саймонс, хіба що у ролі наймички. Водночас воно нікому не слугує, бо спирається на вічні принципи краси. Тому з позицій високого артистизму критикували не лише самовдоволену вікторіанську літературу, а й реалістичне письменство, базоване на засадах арістотелівського мімезису, не визнавали їх за достеменне мистецтво. Позитивізм, соціальний дарвінізм, що був філософською основою натуралізму, вважалися проявами вульгарного матеріалізму, що не мали нічого спільного з художньою діяльністю. Е. сприяв формуванню засновків модернізму. Так, А. Саймонс, репрезентуючи англійському читачеві французький символізм («Символістський рух в письменстві», 1899), наголошував на тогочасному «повстанні проти всього, пов'язаного із зовнішньою стороною явищ, проти матеріалістичної традиції». Прагнення перетворити «порок» у прекрасне завдяки магії мистецтва наштовхувалося на спротив прихильників соціальної та етичної заангажованості митця, розцінювалось як руйнування доти непорушних традицій логоцентризму. Це зумовило конфлікти між читацькою аудиторією, вихованою на ілюзійно-реалістичному розумінні художніх явищ і пуританських звичаях, та О. Бердслі, ілюстрації якого до драми «Саломея» О. Вайлда на сторінках «Савоя» були сприйняті як аморальні. Натомість між двома авторами завжди існувало порозуміння, тому що їм був доступний код прочитання художньо іманентних текстів, про існування якого не знав тогочасний реципієнт. Високий рівень поетичності був притаманний афоризмам «Застільні бесіди» О. Бердслі, його стилістично вишуканій повісті «Історія Венери і Тангейзера», віршам «Балада про цирульника», «Три музики». «Культ краси» Е. відповідав аналогічним міркуванням Ш. Бодлера, «проклятих поетів», ранніх модерністів, виходив у простір адекватного розуміння мистецтва, хоча й виводився за межі моралі, позахудожньої заангажованості.

Есте́тика *(нім. Ästhetik, англ. aesthetics, франц. aesthetique, польс. estetyka, рос. эстетика, від грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий)* — наука про загальні закони художнього освоєння дійсності, сутність і розвиток мистецтва й творчості, специфіку категорій прекрасного, величного, піднесеного, потворного, трагічного, комічного тощо. До її компетенції належить з'ясування природи естетичних цінностей, особливостей їх сприйняття та практики, а також законів буття, функціонування мистецтва, зв'язків з артистичністю, або художністю. Термін запровадив німецький філософ О.-Г. Баумгартен (1750), хоча явище було відоме здавен, реалізуючись в естетичних категоріях, поза якими неможливі ні література, ні малярство, ні музика. Так, трактати Давньої Індії («Натья-Шастра», I ст. н. е.) та Китаю (вчення Конфуція, Сюнь-цзи) присвячувалися з'ясуванню проблематики гармонії, взаємин краси та добра, досконалості художньої творчості. Концептуальне структурування цих понять, здійснене античними інтелектуалами, було вирішальним не лише для давньогрецької та давньоримської культур, а й для європейської, розбудовуваної на їх основі. Передусім ішлося про чуттєву культуру, означену поняттям «ейсетикос», а також близькими до нього «естаномай», «естезі», хоч Алкмеон розмежовував чуттєву та мислительну сфери. Якщо піфагорійці (VI ст. до н. е.) цікавилися гармонією, досконалість і краса якої, на їхню думку, виявлялася завдяки числам і втілювалася в музиці, що репрезентувала космос, то Емпедокл (прибл. 490 — прибл. 430

до н. е.) обґрунтовував явище катарсису як «оживлення душі» через опанування музичної світобудовою. Перипатетик Теофраст не лише обстоював тезу чуттєвої культури, а й довів принцип «золотого перетину», розвинутий пізніше представниками Ренесансу. Сократ (прибл. 470—399 до н. е.) віднаходив співвідношення між красою і добром, запровадив відповідний термін «калокагатія». Платон (428 чи 427—348 чи 347 до н. е.) наполягав на виховній функції мистецтва, визнавав відносність прекрасного, обстоював потребу абсолюту краси, створеної безпосередньо Богом, предметний світ розглядав лише як копію його ідей. Арістотель, попри вчення про мімезис, вважав космос втіленням гармонії, де панують закони міри, пропорції, наявний канон. Його міркування розвинули римський поет Горацій, арабський філософ Аль-Газані та ін. У Візантії проблема краси висвітлювалася у значенні вищого, божественного знання, як-от світлодари Діонісія Ареопагіта. За доби середньовіччя особливе зацікавлення викликало спіритуалістичне розуміння краси, трактоване у символах та емблемах, яке обстоювали Августин Аврелій, Фома Аквінський. Ренесансні мислителі та митці Леонардо да Вінчі, Л. Б. Альберті, А. Дюрер та ін. переосмислювали концепцію арістотелівського мімезису відповідно до своїх художніх і світоглядних потреб. Проблема сутності краси постійно висвітлювалась у трактатах класицистів (Н. Буало, Ш. Сорель, М. Ломоносов), які намагалися канонізувати її як естетичну норму, просвітників (Вольтер, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінг, Ж. Ж. Руссо, А. Е. К. Шефтсбері та ін.), схильних до філософського, почасти дидактичного тлумачення цієї категорії. Їх досвід використав О.-Г. Баумгартен, спираючись і на античну традицію чуттєвої культури, трактуючи Е. слідом за І. Кантом як нижчу форму пізнання, що поступається вищій — логіці, обстоював судження смаку, практику освоєння прекрасного як втілення досконалості, але не надавав належної уваги ідеї прекрасного. Вона стала об'єктом дослідження Г.-В.-Ф. Гегеля, який у своїх «Лекціях з естетики» окреслив мистецтво як цілісне явище, як вищу сферу творчого генія, однак не сприймав терміна «Е.», віддавав перевагу заміні його поняттями «філософія прекрасного» та «філософія художньої творчості». Завдяки його міркуванням викристалізувалося системне бачення сутності мистецтва в історичному розвитку, що розгорталося, на його погляд, у вигляді процесу пізнання абсолютним Духом свого єства засобами чуттєвого споглядання, самоосягнення у формі ідеалу краси. Еволюція художньої свідомості пройшла через три епохи: від доби символічного мистецтва з домінантою архітектури (Давній Схід) через добу класичного з пріоритетами скульптури (античність) до романтичного (середньовіччя, Ренесанс та постренесанс) із поширенням малярства і поезії, коли розгортання духовного змісту перевершувало можливості чуттєво-образної художньої форми. Тому, як вважав Г.-В.-Ф. Гегель, мистецтво самовичерпалося і мусить поступитися перед філософією, спроможною оптимальніше пізнати істотні основи світу. Такий висновок не вплинув на художню практику. Тривалий час після усвідомлення Е. як окремої дисципліни не було вироблено цілісного уявлення про неї, зведеної або до аспекту філософії прекрасного, або до теорії мистецтва. Науковці-аналітики (Й. Вінкельман, В. Гумбольдт, Б. Бозанкент, Р. Інгарден та ін.) усвідомили, що ці два аспекти утворюють цілісну модель Е. (позиція, окреслена, зокрема, в працях німецького дослідника М. Дессуара та французького — Е. Сур'є) як науки про прекрасне, що зумовило концептуалізацію мистецтва в його іманентних характеристиках (мистецтво для мистецтва), відкриття нових його обріїв на ґрунті «філософії життя», фройдизму, екзистенціалізму тощо, засвідчуючи єдність таких зв'язків. Представники позитивістської тенденції, характерної передусім для соціальної критики, розглядали проблему прекрасного з утилітарних позицій або з погляду обслуговування ідеологічних настанов та гносеологічних потреб, притаманного марксистсько-ленінським догмам. Крім соціологічних та гносеологічних підходів до висвітлення Е., використовуються також аксіологічний, психологічний, семіотичний, культурологічний, педагогічний, інформаційний, феноменологічний, фізіологічний. Вона мала свою специфіку в межах того чи того напряму або стильової тенденції, а тому й відмінний зміст на теренах романтизму, реалізму, модернізму, епатована митцями авангардизму. Намагання вилучити Е. з художньої дійсності, ініційоване постмодерністами, видається ситуативним, характерним для інтенцій постметафізичного мислення, замахом на істотні підвалини мистецтва, без яких воно існувати не може.

Есте́тика реце́пції (*нім. Rezeptionaesthetik*) — концепція, сформована у 60-ті XX ст. у Констанці (Німеччина), яка стосується розроблення методологій сприймання структури твору як історично-суспільного процесу. Вона спиралася на переосмислення різних традицій інтерпретацій тексту як в обґрунтуванні Празької лінгвістичної школи, структуралізму, Г.-Р. Яусса, так і в феноменологічному аспекті, Р. Інгардена та Г. Вайнріха. Будучи одним з напрямків в науці про літературу, Е. р. була спрямована на дотримання обстоюваного герменевтикою «горизонту очікування». Див.: **Рецепти́вна есте́тика.**

Есте́тика стражда́ння (*грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий*) — основне поняття дисидентської естетики, запроваджене В. Стусом, яке має концептуальну семантику екзистенціалізму релігійного спрямування. Абсурду комуністичної системи, де систематично порушувалися права людини, протиставлявся духовний подвиг, взірцем для якого був вчинок Ісуса Христа, реалізований через поетичну творчість як «гримасу індивідуального болю», в якій концентрувалася «вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису». Е. с. мала на меті повернути знівельованій людині відібране у неї дегуманізованою системою право на вибір свободи, повноцінного життя, вільного саморозкриття свого природного єства. Концептуальні особливості цього поняття розкриті у дисертації «Філософсько-естетичні мотиви поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець)» (1997) Інни Онікієнко.

Естети́чна но́рма (*грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий і лат. norma: правило, взірець*) — відносна вимога, що накладається на художній твір (чи позахудожнє явище), коли він відбувається як естетичний предмет. Зумовлена конкретно-історичною ситуацією літературного процесу, відмінною для класицизму чи бароко, романтизму чи реалізму, модернізму чи постмодернізму, Е. н. формується школами і

стильовими тенденціями, формулюється критикою. Часто набуває вигляду суворих ієрархічних структур, де кожен складник заповнює відповідну нішу, які вважаються еталонними. Однак творча практика, спираючись на Е. н., ненастанно її розхитує, відшукуючи і розкриваючи нові, невичерпні можливості художнього світу.

Естети́чна фу́нкція *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий і лат. functio: виконання, здійснення)* — функція літературного твору як цілісного художнього явища, що полягає в узгодженні внутрішніх складників його структури, композиції, архітектоніки, виявляє можливість реалізації в тексті естетичних категорій, ефективного втілення зображально-виражальних засобів, утвердження художньої дійсності, позначається на жанрово-стильовій специфіці доробку певного письменника чи літературної школи. Поза нею існування літератури видається проблематичним, однак ця теза є сумнівною для авангардистів і постмодерністів.

Естети́чна ці́нність *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий)* — здатність художніх текстів викликати в реципієнта духовно-інтелектуальну втіху, збагачувати його внутрішній світ. Поняття аксіології мистецтва. Е. ц. тільки тоді здатна оптимально виконувати свою функцію, коли її характеризує кантівський принцип «незацікавленого інтересу», відмежовування від утилітарно-позитивістської чи дидактичної практики, в якій вона втрачає сенс. Водночас Е. ц. має конкретно-історичні прояви, залежить від нормативів панівного літературно-мистецького напряму та досвіду сприймання художніх феноменів, засвідчує свою відносність під час різностильових, часто драматичних агонів, тому їй шкодить будь-яка абсолютизація.

Естети́чне *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий)* — специфіка естетичного чуття, пов'язана з переживанням прекрасного, величного, гармонійного, досконалого тощо, з їх систематизацією й універсалізацією у перебігу практично-духовного освоєння довкілля та творення нової художньої дійсності за відсутності сторонніх утилітарних інтересів. Категорія естетики, пізня за походженням (з середини XVIII ст.).

Естети́чне чуття́ *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий)* — вроджена людська здатність переживати гармонію, прагнути досконалості, віднаходити і створювати красу у довкіллі та в мистецтві як вищій формі одуховленого світу, практика вчування в його сутність. Е. ч. найповніше проявляється за умов відносної свободи від практичних потреб, здатності на творчість поза такими потребами. Воно часто має диференційований вигляд, зосереджуючись на слухові, зорі, рухові (пластиці) тощо, іноді тяжіючи до синестезії, співіснуючи з інтелектуальними переживаннями.

Естети́чний ідеа́л *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий і франц. ideal, від грец. idea: першообраз)* — конкретно-чуттєве уявлення про наділену «незацікавленим інтересом» категорію прекрасного як сподіваного, бажаного зразка, прагнення втілити його в життєвій та художній практиці, що стимулює у такий спосіб творчість. Поняття запровадив Ф. Шиллер у статті «Про критерій прекрасного та естетичний ідеал» (1806). Абсолютним втіленням Е. і. вважається Бог як носій довершеної духовності. Питання про Е. і. порушував Платон, вважаючи достеменним те мистецтво, яке безпосередньо відтворює ідею, власне ідеал, прообраз (ейдос). Водночас античні мислителі першорядного значення надавали поняттю калокагатії, відповідника Е. і., яке в різні епохи мало своє тлумачення: в добу середньовіччя було залежним від канону святості; у період Ренесансу розглядалося крізь призму теорії антропоцентризму й універсалізму; в естетиці класицизму, яка модернізувала античне вчення про мімезис, зводилося до наслідування взірцевого ідеалу античності; просвітники вбачали в ньому внутрішню мету творчої та рецептивної діяльності людини. Е. і. може стосуватись і конкретних творів. Так, письменство середньовіччя, Ренесансу та постренесансу непорушним зразком вважало поему «Енеїда» Вергілія. І. Кант з'ясував таку тенденцію, висвітливши зв'язок ідеї, що «дає правило», з ідеалом як загальним, так й індивідуальним, що «вважається прообразом для повного визначення своїх копій». Е. і. був визначальною категорією для Г.-В.-Ф. Гегеля, який розглядав мистецтво як засіб чуттєво-споглядального відтворення не абсолютної ідеї, а розгорнутої у дійсності, такої, що «вступила з нею в безпосередню єдність», тобто засвідчила єдність об'єктивного та суб'єктивного аспектів буття. Особливого значення надавали проблемі Е. і. романтики, намагаючись співвіднести з ним довколишні, іноді банальні реалії, часто протиставляючи їх при невіднаходженні шляхів одуховлення буденщини. Продуктивніший спосіб розв'язання цієї антиномії запропонували неоромантики, долаючи прірву між можливим та дійсним за допомогою вольових імперативів. Натомість реалісти обмежені пошуками Е. і. у предметному, суспільному середовищі. Від рівня усвідомлення Е. і. (при баченні його безперечної відносності) залежать перебіг стильових тенденцій, особливості творчої лабораторії того чи того письменника, рецептивна діяльність, розуміння літературно-мистецького процесу. Е. і. не має непорушних канонів, схильний до еволюції, відображаючи на кожному етапі розвитку відповідні смакові орієнтації і творчі вподобання митців. Наприклад, у поемах «Іліада» й «Одіссея» Гомера можна виявити основні характеристики античних конкретно-чуттєвих уявлень, яким притаманні цілісність, тілесність, пластичність, самоцінність і завершеність, тому що так тлумачився самозамкнутий космос як носій універсальної гармонії, незрушений навіть у пародійно-міфологічних комедіях Арістофана. Платон і почасти Арістотель підлаштовували гомерівську модель світу до Логосу — органічного складника космосу, що відмежувався від нього і вивищився над ним, засвідчивши початок протистояння ідеалу довкіллю, бінарну опозицію духу й тіла, що пізніше зумовила появу образу самітного мудреця-стоїка у давньоримській традиції. Ранньохристиянська концепція Е. і., схильна до апологетизації категорії піднесеного, перебувала у силовому полі релігійно-етичних та естетико-чуттєвих антиномій, вважаючи лише споглядання духу єдиним джерелом краси на противагу чуттєвому переживанню, що вважалося осередком гріховності. Розмежування естетичної насолоди і християнського світобачення намагалися подолати неоплатоніки, а в XII ст. — П'єр Абеляр та Бернар Клервоський; шляхи до усунення таких суперечностей шукали Дж. Бонавентура і Фома

Аквінський, пов'язуючи прекрасне з духовною сферою, наділяючи естетичними ознаками самого Бога. Їхні міркування розвинув Ульріх Страсбурзький, для якого «Бог поставав у красі вседосконалій». За доби Відродження, коли антропоцентричне світосприйняття спричинило формування креативного типу митця, олюднення образу титана, поширилась неоплатонівська теза, за якою достеменним підґрунтям чуттєвої, тілесної краси є дух, покликаний наснажувати її, тому, на переконання Дж. Бруно, «благородна пристрасть любить тіло або тілесну красу, бо остання сприймається як виявлення краси духу». Універсалізація чуттєвого комплексу Е. і. призвела до утвердження концепту насолоди, однак зорієнтованість на безмежний титанізм зумовила потребу окреслити межу естетичної чуттєвості. Це здійснили класицисти, запровадивши у творчості суворі, обов'язкові для дотримання канони. Натомість представники бароко визнавали природний взаємоперехід протилежностей, трактували світ як ненастанні конфлікти, тому не схилялися до тієї чи тієї опозиції, ставили під сумнів культ Логосу, обстоюваного просвітниками та реалістами, звульгаризованого «соцреалістами». Творча практика доби бароко, романтизму, модернізму підтвердила, що Е. і. як повноцінний феномен може існувати лише в необмеженому просторі творчої свободи митця.

Естети́чний ме́тод *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий і methodos: шлях дослідження, спосіб пізнання)* — сукупність способів наукового обґрунтування та поцінування художніх творів відповідно до канонів. У трактаті «Мистецтво поетичне» (1674) Н. Буало на підставі концептуальних настанов класицистичного дискурсу і постренесансного картезіанства абсолютизувалися принципи мистецтва, співвіднесені з теоретичною спадщиною античної доби, передусім із «Поетикою» Арістотеля та «Посланням до Пізонів» Горація. Е. м. французького теоретика відповідав моделі логоцентризму, за ним відбувалося розмежування високого та низького стилів, доброго й поганого смаків, немовби зумовлених апріорною природою мистецтва, засвідчених, зокрема, законом «трьох єдностей». Такі суворі регламентації, розроблювані також Й.-К. Готшедом, В. Тредіаковським та ін., постійно спростовувалися художньою практикою П. Корнеля, Мольєра, Ж. Расіна, Феофана Прокоповича та ін., доводили, що живу основу художнього процесу не обмежують суворі нормативи. В Україні деякі ознаки Е. м. позначились на поетиках, що орієнтувалися на відмінну від класицизму систему бароко. Е. м. інколи сприймається як застосування настанов об'єктивізму та нормативного міметизму до аналізу літературних феноменів, з яким полемізували романтики та модерністи.

Естети́чний предме́т *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий)* — феномен, наділений непереробутньою цінністю та особливими, неповторними якостями, сприймання якого духовно збагачує людину і відповідає семантиці естетичних категорій. Може існувати у вигляді створеної митцем дійсності або незалежно від естетичних інтенцій як явище природи чи витвір культури. На думку Р. Інгардена, Е. п. не слід ототожнювати з об'єктивно наявним твором мистецтва або будь-яким матеріальним об'єктом, бо йдеться про «конкретне, наділене цінністю зображення, що вказує на художній текст», якого можуть стосуватися різні Е. п.

Естети́чний смак *(грец. aisthētikos: чуттєво сприйманий)* — вроджена, поглиблена життєвим досвідом інтуїтивна властивість людини в будь-якій ситуації вибору миттєво й непомильно поціновувати дійсність чи художні твори крізь призму естетичного чуття й естетичних категорій. Особливо гостро проблема Е. с. постала на теренах Ренесансу при визнанні неповторною індивідуальності автора, що потребувала адекватного, щоразу нового оцінювання його мистецької діяльності. Вагомий внесок в її розуміння зробив І. Кант, який тлумачив смак як здібність людини інтуїтивно відчувати прекрасне, як «незацікавлений інтерес», позбавлений будь-яких утилітарних домагань та суджень розуму, що стосується переживань задоволення, спричинений всезагальною доцільністю, одночасно апріорно даними суб'єктивними та об'єктивними ознаками чистої форми предмета. Е. с. наділений амбівалентною функціональністю. З одного боку, він не підлягає дискутуванню, з іншого — входячи до концептуального дискурсу певних жанрово-стильових структур, може спричинювати полеміки, розкривати симпатії й антипатії. Різновидом Е. с. вважається художній смак, обмежений лише теренами мистецтва, знанням його закономірностей, своєрідністю творчої манери кожного автора зокрема.

Естети́чні катего́рії *(грец. aisthētikos і katēgoria: обвинувачення, ознака)* — найістотніші поняття естетики, що вказують на якості естетичних предметів. Йдеться передусім про поняття «естетичне», зумовлене потребою синтезу інших автономних понять: досконалого, гармонії, міри, прекрасного, потворного, величного, піднесеного, героїчного, трагічного, комічного, драматичного, наявних у художніх творах. Вони виконують основну роль, інші, як-от «вишуканість», «граціозність», «колорит», «тон», «знижене», — додаткову. Водночас у художній практиці існує інша, менш універсальна група Е. к.: «смак», «ідеал», «чуття», «іронія», «гротеск», «алегорія» тощо. Е. к. виникли за доби античності, обґрунтовані у працях Платона, Арістотеля, Лонгіна, філософів Китаю, Індії, іноді мали відмінне семантичне наповнення, зумовлене особливостями певної філософської концепції. Так, античні теоретики розглядали їх в аксіологічному аспекті, в бінарному полі цінностей — антицінностей, «користі та шкоди». За доби Ренесансу, класицизму, бароко, Просвітництва, романтизму, реалізму і навіть постмодернізму попри його нехтування естетикою цей досвід було використано і поглиблено. У постренесансному інтелектуальному просторі розуміння Е. к. стало глибшим, місткішим, різнобічнішим. Так, одні дослідники (І. Кант, Б. Кроче та ін.) тлумачили їх як властивість свідомості, другі (Г.-В.-Ф. Гегель) — як стадії розвитку абсолютного Духу, треті (О. Добролюбов, Д. Писарев, марксисти) намагалися узгодити їх із чужорідними утилітарними потребами. Е. к. виявляють свою смислову диференційованість, яка найпомітніше увиразнюється в межах певного конкретно-історичного періоду. Так, прекрасне в античному мистецтві існувало в закритому, геометрично окресленому, пропорційному, статуарному світі. Натомість добу середньовіччя характеризували асиметричність Е. к., порив до духовного, божественного (піднесене) і

нехтування «плоттю». Потворне як антипод прекрасного було особливістю сміхової культури, травестій, поширюваних за бароко, епатажної практики авангардизму. Гармонійне, обстоюване піфагорійцями та їхніми послідовниками, по-різному розкривалось у творах ренесансу, класицизму, символізму тощо. Трагічне, комічне чи драматичне здавен були проявами конкретних жанрів, хоча існували й поза ними. Кожна з Е. к. має універсальне значення, акумулює духовну енергію, спонукає до творчості, до формування та сприйняття мистецтва в його іманентних властивостях.

Естопсихолóгія *(франц. estopsychologie)* — напрям у літературознавстві, породжений психологічною школою у 80-ті XIX ст., зумовлений потребою поєднання принципів естетики, психології та соціології при вивченні художнього твору. Термін запровадив французький дослідник Е. Еннекен, автор «Спроби побудови наукової критики» (1888), який використав досвід Ш. Сент-Бева, І. Тена, полемізував з ними, вважаючи, що душа письменника адекватніше висвітлюватиметься за допомогою не так біографічних, як естетичних принципів, що не лише раса, довкілля і момент можуть впливати на митця, а й навпаки. На переконання Е. Еннекена, Е. не прагне визначати цінне в тому чи іншому творі, вивчати його як іманентну сутність, а намагається з'ясувати його відношення до психологічних та громадських аспектів, розглядає як символ «душевної та суспільної організації». Тому було окреслено три взаємопов'язані координати аналітичної діяльності (естетична, психологічна та соціальна), що підлягали синтезу за збереження своїх автономних властивостей. Е. не стала популярною. Деякі її елементи відображені в наукових розвідках І. Франка, зокрема в трактаті «Із секретів поетичної творчості», в його студіях «Конечність реформи руської літератури по наших школах середніх», «Метод і задача історії літератури», «План викладів історії літератури руської», підготовлених для габілітації на право викладання у Львівському університеті. Принципів Е. дотримувався російський дослідник П. Боборикін.

Естрáда *(франц. estrade, від ісп. estrado: поміст)* — постійний чи тимчасовий кін, критий чи відкритий поміст, піднятий над рівнем землі або підлоги, пристосований для виступу акторів, мистецьких колективів. Частіше вживається на означення концертно-видовищних виступів, вказує на малі форми мистецтва, як-от естрадний монолог.

Естрáдний монолóг *(франц. estrade, грец. mōno: один, logos: слово, вчення)* — невеликий за обсягом драматичний жанр, призначений для виконання у програмах кабаре, ревю тощо. Його утворюють гумористичні або сатиричні мініатюри, в яких розгортається драматична ситуація, застосовуються прийоми загравання з публікою. Прикладом Е. м. можуть бути твори Є. Дудара.

Естрíбілло *(ісп.: estribillo)* — початковий верс першої строфи ліричного твору, у якому сформульовано його основний мотив, повторений дослівно або розвинений наприкінці кожної наступної строфи. Поширений в середньовічній іспанській поезії.

Есхатолóгія *(грец. eschatos: останній і logos: вчення)* — складник будь-якого віровчення, твори зі сталою фабулою, що розвивають уявлення про кінець світу та міркування про потойбіччя; стосувалися як усього людства, так і окремої людини, душа якої після смерті приречена на божественний суд. За уявленнями давніх єгиптян, функцію верховного судді виконував творець і водночас руйнівник життя Амон-Ра, у Давній Греції смертних судив Аїд, що засвідчує диференціацію обов'язків богів еллінського пантеону. Часто Е. вказує на ті лінії розвитку людства, які неминуче завершуються катастрофою: у поемі «Роботи і дні» Гесіода йдеться про послідовну зміну різних етапів суспільного поступу, фіналом яких має бути загибель людства, покараного за втрату морально-етичних цінностей, а отже, і своєї сутності. Платон у діалозі «Тімей» наводив переказ про знищену Атлантиду. Відомий багатьом народам потоп тлумачили як покарання людства за його гріхи. Індуїсти та буддисти вважали, що уникнути катастроф можна шляхом виходу з ненастанних перероджень, остаточного злиття з космосом, який приречений на постійні народження та загибель. Для праукраїнців запорукою уникнення покарання в потойбіччі було дотримання віри батьків, що давало змогу праведним душам потрапляти в ирій, на вічнозелені луки. Священна книга зороастризму Зенд-Авеста утверджувала апріорний фаталізм, який унеможливлював порятунок. Давні євреї спасіння вбачали у приході Месії (Машіаха); християни були переконані, що Царство Боже на землі обов'язково надійде після кінця світу і Страшного Суду, сподіваного другого пришестя Месії, воскресіння мертвих; у мусульман нова ера пов'язується із справжнім Пророком — Мухаммедом, стосується появи очікуваного магді, або прихованого імама. Тисячолітнє царюваня Ісуса Христа висвітлене у містичному вченні хіліазму, чи міленаризму. Відображенням християнської Е. вважається символічне й алегоричне, написане в жанрі апокаліпсису Об'явлення Іоанна Богослова (середина І ст.), яким завершується Св. Письмо. Середньовічна свідомість керувалася ним, очікуючи кінця світу відповідно у роки 1000-й, 1200-й, 1500-й тощо, що відображено у багатьох теологічних трактатах, у віровченнях адвентистів та єговістів, у філософських працях А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора, О. Шпенглера та ін. Мотиви Е. позначилися і на художній літературі: «Агасфер, Вічний Жид» Ф. Полудана-Мюллера, «Агасфер» Е. Сю, «Біси» Ф. Достоєвського, «Машина часу» Г. Веллса, «Війна з саламандрами» К. Чапека, «Мальвіль» Р. Мерля, «Потоп-82» А. Штейна, «Подвиг Вайвасвати» О. Бердника, «Трикирій» О. Шарварка та ін. Поряд із канонічними текстами Е. існували й апокрифічні, зокрема «Ходіння Богородиці по муках», відоме в Україні з XII ст., поширене щонайменше у трьох редакціях. Мотиви цього твору вплинули на фольклор, на давню українську літературу, на творчість Т. Шевченка («Марія»), С. Руданського («Байки світовії»), І. Франка («Мойсей»), на поезії пізніх символістів, на епопею «Попіл імперій» Юрія Клена, на лірику О. Стефановича, на повісті «План до двору» та «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, на роман «Жовтий князь» В. Барки. У багатьох сучасних письменників Е. пов'язується з чорнобильською трагедією («Чорнобильська мадонна» І. Драча). Незмінним є мотив очікування Царства Божого, актуальний, зокрема, у ліриці В. Стуса: «Зазиваю в завтра», «У небо, у надвиш, у стужу прелюту...» тощо.

Ета́п *(франц. étape: перегін, перехід)* — частина періоду еволюції письменства, відрізок часу, насичений важливими літературними подіями, як-от стильова тенденція, школа, напрям, що, здебільшого маючи власні естетичні програми, відрізняється від аналогічних явищ іншої, попередньої чи наступної доби, фіксує певну дистанцію між ними. Вживається також на означення окремого фрагмента розгортання літературного руху з його внутрішніми перипетіями та колізіями, називається етапним пунктом, наприклад «Братство тарасівців» чи «Молода муза».

«Етеріа́ні» — грузинський народний епос про любов царевича Абесалома та пастушки Етері, створений у X—XI ст., співвідносний із «Тристаном й Ізольдою» чи «Віс і Рамін» Гургані. В основу пам'ятки покладено фабулу про важкі стосунки між мачухою та пасербицею. Романтичні колізії «Е.» привертали увагу грузинських поетів, як-от Важу Пшавелу (поема «Етері»), композиторів (опера «Абесалом та Етері» З. Паліашвілі), кінематографістів.

Е́тика *(грец. ēthos: звичай, правило)* — філософська наука, об'єктом вивчення якої є мораль, її походження, сутність. Часто поняття «мораль» і «Е.» сприймають як синоніми, хоча мораль вказує на високий рівень духовного світу людини та відповідні форми людської свідомості, виражені через категорії добра, зла, гідності, честі, совісті, щастя тощо, в яких постали моральні норми, принципи, судження, а Е. вважається її теорією, з'ясовує її місце в системі суспільних відносин. Ця дисципліна формувалася за античної доби на основі уявлень про моральну свідомість. Термін «Е.» належить Арістотелю, який обґрунтовував за його допомогою вчення про моральність, тобто практичну філософію. Особливого значення надавали Е. християни, вкладаючи у поняття добра і зла базові уявлення про екзистенційний вибір, про одвічну боротьбу між божественними та диявольськими силами, виводячи своє світосприйняття з позицій теологічної етики. Корективою Е. постали апріорний універсальний закон І. Канта, на підставі якого були сформульовані категоричний імператив, абсолютна ідея Г.-В.-Ф. Гегеля, обстоюваний апробативною етикою авторитет, висвітлювана натуралізмом «вічна природа» людини, схильна як до егоїзму, так і альтруїзму. Часто за основу Е. брали модель ідеалізованого індивіда з проблемами його щастя (евдемонізм), насолоди (гедонізм, епікурейство) та ін. Абсолютизація певних положень Е. часто призводила до її догматизації, до схематичної моралізації, унеможливлювала теоретичне обґрунтування моральних дискурсів, зумовлювала протиставлення нормативної етики та метаетики. У мистецтві і літературі, зокрема, Е. здавен поєднувалася з естетикою, складна взаємодія краси та добра у художній свідомості сягала гармонійного рівня калокагатії. Класичне письменство надавало Е. виняткового значення (за словами А. Франса, «Естетика — це етика майбутнього»); авангардизм її епатував; постмодернізм вбачає у ній ознаки метафізичного мислення, а отже, її сенс втрачений.

Етике́тна поезія *(франц. étiquette, від estiquier: прикріплювати і грец. poiēsis: творчість)* — різновид барокової зорової поезії панегіричного змісту, що вимагала від автора високого артистизму та шляхетності. Її елітарний статус відзначив літературний критик А. Макаров, наголошуючи, що вона протистояла «спримітивізованій простоті й псевдодемократичності» поширених у XVII—XVIII ст. смаків, пропонувала втаємниченим реципієнтам форму «вишуканої пікантності предмета». Термін «Е. п.» у латиномовному відповіднику poesia artificiosa був неадекватно перекладений як «штучна поезія», що призвело до спотворення його семантики, на відміну від доречного перекладу польською мовою — «кунштова поезія», тобто витончена, майстерна. Прикладами Е. п. можуть бути геральдичні вірші, присвяти Лаврентія Крщоновича Лазарю Барановичу, Івана Величковського Варламу Ясинському.

Етимологіза́ція *(грец. etymologia, від etymon: основне значення слова і logos: слово, вчення)* — стилістична фігура для розкриття змісту слова на основі його первинних форм, історичного розвитку, вимови, семантичного наповнення. Поняття, запроваджене Б. Ярхо. На етимологічне значення слів звернув увагу О. Потебня, вбачаючи у ньому джерело поетичного мислення. Чимало прикладів Е. можна знайти у доробку Д. Білоуса: «Славутичі місця», «Чому Десна?», «Барвінкове місто», «Батурин», «Ще про назви» тощо.

Етимоло́гія *(грец. etymologia, від etymon: основне значення слова і logos: слово, вчення)* — дисципліна мовознавства; науково-дослідна процедура, що використовує порівняльно-історичний метод встановлення походження слова, його звукової форми, лексичного значення, морфеми, з'ясування факту немотивованості мовного знака. Наприклад, слово *столиця* (як і *стіл*), очевидно, походить від слова *стелити* тощо. Е. покликана розкрити, реконструювати первісну будову та давню семантику однієї мови або сім'ї мов, надаючи пріоритету вивченню зміни фонем та морфем упродовж певного часу. Вона формує гіпотетично реконструйовані моделі мовних конструкцій різних етапів розвитку певних мов, починаючи з вірогідної прамови, якою вважається праіндоєвропейська. Корені української мови, що належить до слов'янської мовної групи, сягають праіндоєвропейських та пізніше утворених на її базі праслов'янських основ. Такі дослідження відтворюють динаміку мовного розвитку та природне історичне середовище носіїв конкретної національної мови, є джерелом художньої творчості: користування митця фонетичними засобами, метафорами, синекдохами та ін. тропами формує відповідний етногенетичний код. Вибір рішень та віднаходження нових можливостей реконструювання слів часто залежать від інтуїції лінгвіста, рівня його ерудиції та компетенції. Культурне, пізнавальне значення Е. важливе для будь-якої групи лексики: антропонімів, топонімів, гідронімів, омонімів, етногенезу архаїчних мовних субстратів, які видаються актуальними при аналізі давніх творів на зразок «Слова о полку Ігоревім». У літературі трапляються випадки вигаданої Е., як, наприклад, летючий острів Лапута у романі «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта. Актуальною видається вона і щодо народної Е. з випадками вторинного етимологічного осмислення слів, що спочатку мали інше значення. Інколи до такої Е. звертаються письменники, характеризуючи персонажів своїх творів, наприклад Б. Грінченко («Сам собі пан»): *тіятр, хвалітон, хортоплян* тощо. Інтенсивне наукове вивчення Е. відбувалось у річищі порівняльно-історичного мовознавства, передусім у працях німецьких дослідників Ф. Боппа,

В. Грімма, А.-Ф. Потта. Міжмовні контакти зумовлюють зміщення семантики запозичень. Так, сучасне розуміння терміна «анекдот» не збігається з його первісним значенням у давньогрецькій мові: невиданий, неопублікований твір. Перші спроби з'ясування Е. українських слів спостерігалися вже у Памва Беринди, який висував довільні припущення: слово *церква* виводив від слова *цар* та ін. Наукова Е. започаткована студіями О. Потебні, розбудовувалась із дотриманням порівняльної методології та осмисленням багатого історичного і фольклорного матеріалу. Для літературознавства і письменства плідними є міркування дослідника про внутрішню форму слова. Предмет української Е., пов'язаний з іншомовними комунікативними полями, розкритий у наукових працях Е. Ільїнського, С. Смаль-Стоцького, О. Макарушка та ін., висвітлений у словацькому етимологічному німецькомовному словнику Ф. Міклошича (1886), Е. Бернекера (1908—13), російських — М. Горяєва (1896), А. Преображенського (1910—49), М. Фасмера (1953—58), польському — Ф. Славського (з 1952), чеських — Й. Голуба та Ф. Копечного (1952), В. Махека (1957). У Канаді з'явився двотомний «Етимологічний словник української мови» (1962—82) Я. Рудницького до літери *ж*, перевиданий у 1980 з додатком до кінця абетки. З 1982 вийшли друком чотири томи (до літери *м*) проектованого семитомного «Етимологічного словника української мови», упорядкованого науковими співробітниками Інституту мовознавства ім. О. Потебні НАН України.

Ети́чний релятиві́зм *(грец. ēthos: звичай, правило і лат. relativus: відносний)* — методологічний принцип пізнання та тлумачення моралі за абсолютизації відносності й умовності її норм, уявлень, дискурсів. За Е. р. узяті під сумнів загальні, сталі, закономірні аспекти моралі, пріоритету надано звичаєвим відмінностям різних етнічних груп, народів, різному розумінню індивідами моральних принципів, що набувають суб'єктивного потрактування. Моральна свідомість видається незалежною від дійсності, тому не підлягає науковій рецепції. Е. р. характерний для давньоіндійського, давньокитайського, античного світу; згодом розвинувся у теоріях морального почуття, особливо на теренах екзистенціалізму, емотивізму, неопозитивізму. Так, на думку Е. Вестермарка, Дж. Мура та ін., моральні судження позбавлені об'єктивного змісту, тому до них марно застосовувати критерії істини чи хибності. Е. р. інколи використовувався для виправдання проявів аморальності. Його принципи часто застосовувались і в художній літературі, особливо у творах модерністів, зокрема В. Винниченко у багатьох драматичних та прозових творах обґрунтовував з їх допомогою положення «чесність із собою».

Етнографі́зм *(грец. ethnos: народ і graphō: пишу)* — складник будь-якої літератури, відображення у ній культури певного етносу відповідного краю, що є свідченням її смислового багатства. Ментальність того чи того народу виражена вже в текстах народного епосу, як-от «Алпамиш», «Пісня про Нібелунгів», сербські героїчні пісні чи українські народні думи, а також у творах «Іліада», «Одіссея» Гомера, в «Махабхараті» й «Рамаяні», у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, в романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, у трагедіях та комедіях В. Шекспіра, у «Фаусті» Й.-В. Гете, в романі «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, у поемах «Конрад Валенрод» А. Міцкевича, «Чайлд Гарольд» Дж. Г. Байрона, «Енеїда» І. Котляревського, «Гайдамаки» Т. Шевченка, у «Пригодах бравого солдата Швейка» Я. Гашека. Особливого значення набуває Е. у письменстві, яке причетне до опору, спрямоване на збереження етногенетичної пам'яті поневоленого народу, його відро-дження. Е. був характерний для чеських будителів, українських громадівців чи просвітників. Іноді він за таких обставин зумовлює формування відповідних тематично-стильових течій на зразок козацького низового бароко, слов'янофільського руху, італійського веризму, латиноамериканського костумбризму, німецького «краянства», французького популізму, російського «почвенічества» чи «деревенской» прози або втілюється у відповідних школах, як-от обстоювана П. Кулішем, репрезентована творчістю Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка, Ганни Барвінок етнографічно-побутова школа в українському письменстві XIX ст. Е., що відображає ознаки ментальності народу, відрізняється від формального, проти якого виступали Т. Шевченко у передмові до седнівського видання «Кобзаря», І. Білик, М. Драгоманов, Б. Грінченко, О. Терлецький, І. Франко, О. Маковей, в епатажній формі — авангардисти. Е. при дотриманні чуття міри має невичерпні перспективи в художній літературі, що засвідчили представники «химерної прози», зокрема О. Ільченко («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай та чужа молодиця», 1958), Є. Гуцало («Позичений чоловік», 1981) та ін.

«Этнографи́ческое обозре́ние» — перший російський етнографічний журнал (М., 1889—1916, щорічно виходило по чотири книги), видання Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті (Общество любителей природоведения, антропологии и этнографии). На сторінках часопису були широко представлені матеріали з питань української етнографії, літератури та культури, зокрема статті «Гоголь — етнограф» Б. Соколова; «Нотатки про малоросійські думи і духовні вірші (з приводу твору П. Житецького "Думки про народні малоруські думи")»; «Етнографізм Шевченка» М. Сумцова; «Замітки про різні методи вивчення малоруських дум» П. Житецького; «Малоруське весілля», «Іван Купала в Чернігівській губернії» О. Малинки; ґрунтовні рецензії О. Маслова, С. Шамбінаго, В. Сторожева, О. Грушевського та ін. на різні етнографічні та літературні видання. В «Э. о.» постійно друкували фахову бібліографію. Рецензія А. Кримського на перші три книги була опублікована в журналі «Житє і слово» (1894, Т. 1).

Етнографі́чна комі́сія ВУА́Н — науково-дослідна установа історико-філологічного відділу ВУАН (Київ, 1921—33), очолювана А. Лободою (фактично — В. Петровим), сформована на основі етнографічної секції київського Українського наукового товариства. Здійснювала збирання та дослідження народної творчості і побуту, зокрема музичного мистецтва, кобзарства, розробляла новітні методології вивчення духовної культури українства, яке вивчав К. Квітка — керівник кабінету музичної етнографії. Комісія мала свої видання: «Етнографічний вісник», «Бюлетень Етнографічної комісії УАН» (1926—30). З 1933 на базі Е. к. ВУАН постав Інститут історії матеріальної культури, а з 1936 виникло його відгалуження — Інс-

титут фольклору АН УРСР, нині Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського НАН України.

Етнографíчна комíсія НТШ — науково-дослідна установа при Науковому товаристві імені Тараса Шевченка (Львів, з 1898), очолювана І. Франком та В. Гнатюком, в якій працювали М. Грушевський, Ф. Вовк, Ф. Колесса, З. Кузеля, І. Свєнціцький та ін. Вона здійснювала видання «Етнографічного збірника» та «Матеріалів до української етнології».

Етнографíчне товарúство — угруповання фахівців фольклористичного, етнографічного та етнологічного профілю (Київ, 1924—25), очолюване О. Малинкою. Функціонувало при Музеї антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Реорганізоване у Всеукраїнське етнографічне товариство, проіснувало до 1930. Сприяло появі видань «Записки», «Бюлетень», «Побут».

«Етнографíчне товарúство Підкарпáтської Русú» — фахове об'єднання (Мукачево, 1935—39), очолюване А. Волошиним, зініційоване українськими емігрантами задля збирання та дослідження фольклорно-етнографічного матеріалу на землях Закарпаття. Активними його діячами були М. Обідний, О. Приходько, Ю. Головацький, І. Панькевич. При товаристві діяв музей та виходили неперіодичні «Вісті Етнографічного товариства Підкарпатської Руси».

«Етнографíчний вíсник» — неперіодичне видання Етнографічної комісії ВУАН (Київ, 1925—32; з'явилося десять чисел) за редакцією А. Лободи та В. Петрова. На його сторінках друкувалися фахові статті з проблем фольклору та етнографії, обговорювалися методологічні принципи їх наукового дослідження. Статті А. Лободи («Сучасний стан і чергові завдання української етнографії»), В. Петрова («Місце фольклору у краєзнавстві»), В. Попова («До питання про способи збирати фольклорні матеріали»), Є. Кагарова («Завдання та методи етнографії») та ін. не втратили свого значення й донині. За зразком «Е. в.» пізніше виник журнал «Народна творчість та етнографія».

«Етнографíчний збíрник» — неперіодичне фахове видання Етнографічної комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Львів, 1895—1929); було опубліковано 36 томів із запланованих 40 (двадцятий том, що мав охопити чотири томи «Коломийок» В. Гнатюка, втрачено), кожен з яких присвячувався одному жанру. У збірнику друкувалися народознавчі матеріали переважно із західноукраїнських територій. Обов'язки редакторів та співредакторів у різний час виконували М. Грушевський, Ф. Колесса, С. Людкевич, І. Свєнціцький. Найактивнішими авторами «Е. з.» виявилися І. Франко (9 книг), В. Гнатюк (21 книга), Ф. Колесса, О. Роздольський, С. Людкевич, В. Лесич. Їхні дослідження, що відповідали вимогам систематизації фольклорно-етнографічних джерел, настановам текстології та автентизму записів, супроводжувалися вступними статтями, які були присвячені аналізу збирання та студіюванню поданих до друку текстів. У збірниках наявний необхідний науковий апарат, зокрема покажчик мотивів, словнички, німецькомовний анотований зміст оприлюднених матеріалів.

Етнографíчно-побутóва шкóла — ідейно-стильовий напрям в українському письменстві 50—60-х XIX ст., представники якого відтворювали побут українців з характерною для них ментальністю. Концептуальні засади цієї школи формувалися на сторінках журналу «Основа», обґрунтовувалися в міркуваннях П. Куліша, який послідовно обстоював принципи етнографічного реалізму, притаманного його творам, а також Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, М. Александровича (псевдонім — М. Олелькович), Д. Мордовця, В. Гуглинського (псевдонім — Михайло Чайка), О. Стороженка, А. Свидницького та ін. Йшлося про поєднання просвітницького, романтичного світобачення з переосмисленням фольклорних мотивів та способів їх інтерпретації від стилізації до утворення нової художньої синтетики. Ідеям Е.-п. ш. відповідали твори Ю. Федьковича з властивими їм сентиментально-романтичними рефлексіями. Її дискурсивна практика позначилася також на доробку Марка Вовчка, Ганни Барвінок (псевдонім Ганни Куліш-Білозерської), М. Симонова (Номиса), С. Носа, М. Кононенка, Т. Зіньківського, Г. Коваленка (Коломацького), Валерії О'Коннор-Вілінської, Марії Проскурівни, Д. Яворницького, Б. Познанського та ін., схильних до поетизації побутових подробиць та етнографічних замальовок, до застосування виразної фабули, стенографування мовлення персонажів. Поширювалася літературна практика трансформації казково-анекдотичних версій, дидактичних нарацій. Ретельне, іноді романтизоване побутописання було зумовлене гуманістичними потребами культурно-просвітницького руху, спрямоване на збереження й закріплення духовних надбань українського народу, на імперативи морального вдосконалення людини. Проте вже в останній чверті XIX ст. Е.-п. ш. переживала кризу, клішуючи ті самі образи, на чому наголошували М. Драгоманов, Б. Грінченко, Л. Турбацький, І. Франко та ін. Вона була оновлена й переосмислена у прозі А. Тесленка, С. Васильченка, В. Стефаника, Леся Мартовича, Остапа Вишні та ін.

Етногрáфія *(грец. ethnos: народ і graphō: пишу)* — наука, що вивчає походження, еволюцію, міграцію, культуру народів та їх побут в історичних взаємозв'язках. Основними методами Е. є безпосереднє спостереження, опис, аналіз усної словесності, писемних і речових пам'яток; дослідження спираються на свідчення археології, літератури, фольклору, антропології, мовознавства тощо, в аналізі використовуються кількісні та картографічні прийоми опрацювання матеріалу. Становлення Е. відбувалось у Давній Індії, Китаї, Греції, Римі, її основи довільно, несистематизовано розроблялися в добу середньовіччя, Ренесансу та постренесансу. У XIX ст. Е. набула вигляду дисципліни, суміжної з етнологією та народознавством, зокрема у працях Л. Моргана, Е. Тайлора, Дж. Фрезера, Е. Дюркгайма та ін. Найдавніша інформація про праукраїнські племена та києворуський етнічний конгломерат віднайдена в нотатках греко-візантійських та арабських письменників, а також у «Велесовій книзі», літописах, повчально-ораторській прозі, «Слові про Ігорів похід». Цінними текстами для Е. вважаються пісня про Стефана-воєводу (XVI ст.), записана в чеській граматиці Яна Благослава (1571), українські голосіння в поемі «Роксоланія» новолатинського поета Севастяна Кльоновича тощо. Перші спорадичні студії з Е. з'явилися наприкінці XVIII ст. («Опис весільних українських простонародних обрядів у Малій Росії та Слобідській Українській

губернії» Г. Калиновського, 1772), а на початку та в середині XIX ст. дані Е. швидко поповнювалися виданнями М. Цертелєва, З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, Т. Чацького, І. Любич-Черінського, Б. Гакета, Й. Рорера, М. Гоголя, І. Срезневського, А. Метлинського, П. Лукашевича, О. Бодянського, Й. Лозинського, Я. Головацького, І. Вагилевича, Л. Голембйовського, Павлі Жегота, М. Гатцука, М. Маркевича, П. Єфименка, М. Закревського та ін. Особливе місце в осмисленні матеріалу Е. належить письменникам, передусім М. Костомарову («Слов'янська міфологія», 1847). П. Куліш був автором двотомної праці «Записки о Южной Руси», 1856—57; у його студії «Погляд на усну словесність українську» («Правда» за 1870) обстоювалися потрактовані з погляду романтизму методологічно-світоглядні принципи Е. Новим етапом у її розвитку вважають діяльність заснованого в 1872 у Києві Південно-Західного російського географічного товариства; окремі публікації змінилися кодифікацією зібраних та опрацьованих матеріалів у семитомних «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (1872—77), що здійснювалася завдяки П. Чубинському за участі В. Антоновича, М. Драгоманова, Ф. Вовка, І. Рудченка, О. Потебні, П. Житецького, М. Лисенка та ін. Після утисків імперського уряду розвідки з Е. друкувалися на сторінках журналів «Киевская старина», «Живая старина» (1890—1916), «Сборник Исторического филологического общества» (Харків, 1877—1922), «Этнографическое обозрение» (М., з 1889). Проблеми цієї дисципліни були ґрунтовно висвітлені у працях М. Драгоманова, О. Потебні, М. Сумцова, Б. Грінченка, М. Комарова, Х. Ящуржинського, І. Манжури, В. Милорадовича, М. Миклухо-Маклая, Д. Зеленіна, В. Доманицького, В. Горленка, В. Ястребова, С. Венгжиновського, Д. Яворницького, Я. Новицького, О. Пипіна, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, М. Грушевського та ін. Значний внесок у розвиток Е. здійснили Етнографічна комісія Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові, Історико-філологічне товариство при Харківському університеті, Українське наукове товариство у Києві. Після національної революції 1917 при ВУАН функціонувала Етнографічна комісія, у якій працювали А. Лобода, В. Петров, К. Квітка, М. Левченко, П. Клименко та ін., діяли Музей антропології та етнології ім. Ф. Вовка під керівництвом А. Онищука, кабінет примітивної культури і кабінет музичного фольклору, видавався «Етнографічний вісник», була опублікована в опрацюванні О. Андріївського «Бібліографія літератури з українського фольклору» (1930). Більшовицькі репресії перервали дослідження з Е., які відновлювалися в реорганізованому Інституті українського фольклору АН УРСР (1936—41) та з 1944 в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, якому пізніше було присвоєно ім'я його директора М. Рильського. У ньому працювали відомі фахівці Р. Кирчів, Г. Сухобрус, О. Дей, К. Гуслистий, С. Грица, Наталя Шумада, О. Правдюк та ін., з 1954 виходить журнал «Народна творчість та етнографія». В еміграції продовжували етнографічні студії В. Щербаківський, а також З. Кузеля, Л. Білецький, Я. Рудницький, С. Килимник та ін.

Етнолінгвістика *(грец. ethnos: народ і франц. linguistique, від лат. lingua: мова)* — розділ мовознавства, який виник на перетині лінгвістики та етнографії й етнології, вивчає зв'язок між мовою і мовцями в конкретному етнічному середовищі, залежність менталітету особи від мови, яку вона використовує. Формуванню дисципліни сприяли ідеї В. фон Гумбольдта про принципи мовного світобачення, про поєднання мовознавчих досліджень з історичними, антропологічними, етнопсихологічними. Е. як наукова культурно-антропологічна та соціолінгвістична дисципліна виникла у США під час дослідження безписемних мов, зокрема під впливом гіпотези Е. Сепіра та Б. Ворфа про органічний взаємозв'язок мови та світобачення етносу, підтвердженої працями Ф. Боаса, Маргарет Мід, О. Потебні, О. Шахматова, Б. Грінченка, М. Довнар-Запольського, Є. Карського, Є. Кагарова, А. Сержпутовського, Т. Цив'яна та ін. Вагомий внесок у формування Е. зробив О. Потебня, вивчаючи слово як явище міфічного та поетичного мислення: «Про деякі символи у слов'янській народній поезії» (1865), «Про міфічні значення деяких образів та повір'їв» (1865). Зв'язок мови та культури виявляється чітко зумовленим, взаємозалежним, реалізованим у побуті, в обрядових дійствах, у ритуалах, у народному мистецтві, в орнаменталістиці, національному письменстві. Е. розмежовується на загальну (наприклад, слов'янська) та окремі (болгарська, польська, чеська, українська тощо). Ґрунтовну інформацію з дисципліни містить семитомне польське видання «Етнолінгвістика» (1988—95).

Етнолóгія *(грец. ethnos: народ і logos: слово, вчення),* або **Народознáвство,** — дисципліна, суміжна з етнографією. Е., використовуючи описову інформацію, має на меті теоретичне її узагальнення, розглядає проблеми походження та еволюції етносів з погляду філософських категорій, духовної культури, відображеної в міфах, звичаях, мистецтві, епосі, етнопсихології. Перші наукові студії з Е. з'явилися у XVIII ст. (Й.-Г. Гердер) та на початку XIX ст. (В. Гумбольдт), зумовлені потребою осягнути багатство світу крізь призму мови, необхідністю поєднати лінгвістичні розвідки з історичними, антропологічними, етнопсихологічними, визначити спільні та відмінні ознаки міфічного й неміфічного дискурсу. У традиції англо-американської науки Е. трактують як частину антропології, засади якої вироблені у працях етнографа Ф. Боаса та мовознавця й етнографа Е. Сепіра, присвячених аналізу моделей культури американських індіанців на основі їхніх мов. Нині Е. займається проблемами зниклих та наявних етнокультур, залучаючи у своїх спостереженнях досвід сучасної лінгвістики, соціології, еволюційної теорії, структуралізму, позитивізму, неопозитивізму, обґрунтовує тезу про те, що відображений у мові зв'язок понять впливає на спосіб існування народу. Основи української Е. заклав О. Потебня («Про деякі символи в слов'янській народній поезії», 1860; «Про міфічні значення деяких обрядів і повір'їв», 1865). Потребує розроблення фундаментальне видання з Е., у якому традиційне висвітлення проблем науки було б поєднане з новітніми підходами.

Етнометодолóгія *(грец. ethnos: народ, methodos: шлях дослідження, logos: слово, вчення)* — напрям американської соціології, сформований на основі феноменології австрійця А. Шуца та антропології, що осмислює сенс етнічних явищ шляхом проникнення у смислові структури повсякдення. Термін обґрунту-

вав Г. Гарфінкель («Дослідження з етнометодології», 1967), висвітлюючи значення, що містяться у перетворених, інтерпретованих формах суджень, думок, названих сурогатами. Аналітик має дистанціюватися від них, не виходячи за межі дійсності, яку вони виражають, поволі наближаючись до справжніх сенсів. Принципи Г. Гарфінкеля близькі до герменевтики, проте вченого передусім цікавить морально підзвітна дія та контекст, що взаємно виробляють і визначають один одного. Спостереження вченого поглибили Д. Садноу, А. Сикурела, Д. Циммерман, Дж. Дуглас, Дж. М. Аткінсон, Г. Сакс, Е. А. Щеглофф та ін. Використовуються три емпіричні шляхи Е. Насамперед студіюються соціальні структури як «нормальне оточення» дії, береться до уваги типізація людської діяльності. Водночас аналізується діалог на рівні чистої (світський діалог) та інституційної взаємодії. Також вивчається праця людини. Попри натуралістичну обмеженість, відсутність необхідної для наукового дослідження дистанції між об'єктом та суб'єктом, Е. розкриває нові можливості гуманітарних наук, зокрема впливаючи на фольклористику та літературознавство.

Етно́нім *(грец. ethnos: народ і onyma: ім'я)* — назва роду, племені, народу тощо; їх походження, ментальні ознаки та функціонування вивчає ономастика. Виокремлюють автоетноніми (*українці, білоруси, чехи* та ін.) та алоетноніми (*лопарі*). Самоназви можуть бути зумовлені географічними особливостями (українські *поліщуки* — від *Полісся, подоляки* — від *Поділля*, американські індіанці *омаха* — *«ті, які живуть при верхній течії»*), способом харчування чи родом діяльності (*гуни* у перекладі з китайської означає *«ті, які харчуються цибулею»*, *бульбаші* — назва білорусів, які вирощують картоплю, бульбу, тощо), назвою тотемів (*ведмідь* — тотем росіян), особовими іменами (*узбек* — від імені хана Узбека), назвами населених пунктів (*козаки-черкаси* — від міста Черкаси) тощо. Е. використовуються у художній літературі:

Не сотні нас, а міліони
Полян, дулібів і древлян
Гаврилич гнув во время оно (Т. Шевченко).

Інколи Е. перетворються на географічні назви (*Слобожанщина*), імена (*Роман* від *Риму*), використовуються як прізвища та псевдоніми (*Леся Українка*).

Етноні́міка *(грец. ethnos: народ і onyma: ім'я)* — дисципліна мовознавства, яка вивчає етноніми, самоназви племен, народностей, народів, націй.

Етнопсихоло́гія *(грец. ethnos: народ, psychē: душа, logos: слово, вчення)* — наука про психічні властивості народу, його менталітет, поведінку, національний характер, започаткована в 1860 М. Ларусом та Х. Штайнталем, які трактували дух народу як особливе, замкнуте на собі утворення, що визначає психічну схожість індивідів, належних до певного етносу, засвідчує їх специфічну самосвідомість, реалізовану в мові, міфах, фольклорі, звичаях, етиці — неповторній культурі. Таких поглядів у трактуванні психології народів дотримувався В. Вундт. Пізніше предметом вивчення Е. стали різні форми шлюбу, особливості структури родини, громади різних етносів. При їх тлумаченні застосовувалися теорії анімізму, магії, психоаналітична інтерпретація табу і тотему, методології соціальної й історичної психології. Неофройдисти вважали за необхідне трактувати властивості національного характеру виходячи з рис базової, або модальної, особистості, яка асоціювалася з типовими для даної культури тенденціями. Розвивається кілька напрямів Е. Один з них здійснює порівняльний аналіз етнічних особливостей психофізіології, когнітивних процесів, мови, етногенетичної пам'яті, емоцій тощо. Поширюються також культурологічні дослідження, покликані прояснювати особливості символічного світу та ціннісних орієнтацій певного етносу, пов'язаних з етнографією, етнологією, фольклористикою, мистецтвознавством, літературознавством тощо. Практикується й осмислення національної самосвідомості, осягнення її сутності. В Україні Е. засвідчена працями М. Костомарова, В. Антоновича, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, Б. Грінченка, Ф. Вовка, М. Грушевського, Д. Яворницького; потребу її розвитку обґрунтовували апологети націоцентричної орієнтації: Я. Ярема, І. Мірчук, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич, Г. Ващенко, В. Янів, Б. Стебельський, Г. Васькович та ін. За спостереженням В. Янева, українець переважно належить до інтровертивного типу, заглиблений у власний внутрішній світ, що, на думку науковця, зумовлено також несприятливими історичними умовами колоніального існування. Майже всі дослідники вказують на вроджений кардіоцентризм українців, їх ліричну вдачу, артистизм, романтичні та сентиментальні пориви, що перемежовуються з індивідуалізмом, шануванням власної свободи, браком дисципліни та невмінням укладати стратегічні плани. Д. Яворницький, Д. Донцов, О. Ольжич, Ю. Липа наголошували на прихованому в національній душі бойовому інстинкті.

Етносоціоло́гія *(грец. ethnos: народ, лат. societas: суспільство, грец. logos: слово, вчення)* — наука, що висвітлює параметри соціальної структури народів в етнічному аспекті, явища культури, мови, побуту тощо різних етносів, з'ясовує механізми відтворення етнічних явищ, їх взаємодію із розвитком суспільства. Як окрема гуманітарна галузь Е. сформувалася у 20—30-ті XX ст. у Німеччині та США. В Україні з'явилася значно пізніше, у 80-ті XX ст. Нині функціонують Центр етносоціологічних та етнополітичних досліджень Інституту соціології НАН України, відділ етносоціології Інституту фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, відділ етносоціології в Інституті філософії НАН України.

Етноцентри́зм *(грец. ethnos: народ і лат. centrum: осереддя)* — методологічний принцип поцінування інших культур з погляду набутків власної культури, якій надають особливого пріоритету, статусу еталона. Поняття запровадив Й.-Г. Гердер, заперечуючи універсалізм та індивідуальний антропоцентризм. Зазвичай Е. фіксує певний рівень розвитку самосвідомості етнічних спільнот при чіткому протиставленні їх іншим аналогічним групам на підставі опозиції «ми — вони». Така конфронтаційна ситуація може бути усунена за акультурації.

Е́тос *(грец. ēthos: звичай, правило)* **нау́ки** — сукупність прийнятих у науковому колі моральних імперативів; поняття філософії та соціології науки, поширюване на літературознавство та літературну критику. Ці нормативи були розроблені у 40-ві XX ст. Р. К. Мертоном. Е. н. передбачає систематичне розширення теренів достовірного знання, дотримання

вироблених ще пуританами XVII ст. пріоритетів користі, раціональності, індивідуалізму, аскетизму, відповідність основним стандартам толерантної поведінки, принципам еристики. Особливого значення надається універсалізму, всезагальності, скептицизму, незацікавленості аналітичного мислення; формуються основи для подолання відмінних поглядів, протистояння інтелектуальних традицій, шкіл тощо. Важливими є здатність дослідника до самокритичного поцінування власних студій, вміння прийняти обґрунтовані аргументи опонента, навіть якщо вони суперечать його поглядам та концепціям. Нехтування такими принципами призводить до деградації наукової спільноти, до поширення квазінауки. Мертонівська модель доповнювалася такими характеристиками науковця, як оригінальність, емоційна нейтральність, незалежність, інтелектуальна скромність тощо. Особливо ефективними вважаються методологічні принципи герменевтики та рецептивної естетики, прийоми уважного прочитання. Однак усіх цих вимог дотриматися нелегко, особливо коли йдеться про першовідкриття, систему лауреатства тощо, тому науковцям доводиться орієнтуватись як на Е. н., так і на контрнорми на зразок партикуляризму, пристрасних поцінувань, корпоративних інтересів. Найчастіше моральні імперативи наукової культури порушуються вульгарно соціологічною або упереджено особистісною критикою, провокативним літературознавством. Яскравий приклад тенденційного викривлення об'єкта аналізу продемонстрував В. Бєлінський при поцінуванні альманаху «Молодик» та поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, висвітлюючи їх не як художнє явище, а як джерело небажаних для великодержавності ідей. Е. н. як витвір європейського логоцентризму зазнає радикального перегляду з позицій сучасного постмодернізму.

Етуа́ль *(франц. étoile: зірка)* — модна співачка в театрі легкого, розважального жанру.

Етю́д *(франц. étude: вивчення, дослідження)* — у музиці, малярстві, графіці, скульптурі — твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій. У літературі — невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру: «Цвіт яблуні», «Невідомий» М. Коцюбинського, «Дорога» В. Стефаника, «У Кравчини обідають» Гр. Тютюнника тощо. Поряд із поняттям «Е». вживають його синоніми — студія, образок, шкіц, ескіз, що вказують на свідому незавершеність твору. Може застосовуватися і як літературний або філософський нарис. Е. поширений також у драматургії (драматичний етюд «Прощання» Лесі Українки) та, зважаючи на його ліричні характеристики, — в поезії, де його найактивніше використовує І. Драч. У театральному мистецтві Е. називають імпровізаційну вправу, що складається із сценічних дій, використовуваних для розвитку та вдосконалення акторського мистецтва.

Ефе́кт *(лат. effectus: виконання, від efficio: дію, виконую)* — вплив мовних засобів художнього твору на емоції реципієнта. Термін рецептивної естетики. Е. твору може бути розрахований автором (застосовані у тексті відповідні мовні засоби) або не очікуваний (зумовлений індивідуальною інтерпретацією адресата).

Ефе́кт відчу́ження *(нім. Verfremdungseffekt, англ. estrangement effect, alienation effect, франц. distanciation, alienation, польс. efect obcosti)* — прийоми відбору актором чи режисером життєвих фактів та показу їх у незвичайному, неочікуваному плані, розрахованому на приголомшуюче сприйняття, критичне переосмислення дійсності. Завдяки Е. в. немовби зникає дистанція між сценою та глядачем. Інакше його називають V-effect. Поняття епічного театру Б. Брехта.

Ефе́кт зна́чення *(лат. effectus: виконання)* — дистанціювання змісту понять значення та позначення референта. Е. з. вважається не внутрішнім щодо мови феноменом, а явищем, «породженим специфікою конкретного дискурсу» (П. Серіо). Використовується на теренах постмодернізму з притаманною йому відмовою від класичних настанов референції, виявляє зорієнтованість на порожній знак та трансцендентне означуване, коли семантичне наповнення тексту мислиться як процес смислотворчої діяльності реципієнта. Його інтерпретація зумовлюється відповідним порядком дискурсу, орієнтацією у зрізах інтертекстуальності, потребою бути адекватною вимогам ефекту реальності та ефект-суб'єкта.

Ефе́кт реа́льності *(лат. effectus: виконання і realis: істотний, дійсний)* — фундаментальний сумнів постмодерністів у наявності денотата, з десигнатом (поняттям) якого суб'єкт має справу у семіотичному просторі. Термін запровадив Р. Барт у студії «Ефект реальності» (1968), в якій висвітлювався, починаючи з давньогрецького екфазису, феномен літературного опису «місця, часу, певних осіб або творів мистецтва». На підставі спостережень дослідника з'ясувалося, що йдеться про естетичну функцію творення іншої дійсності, а не про завдання достовірного зображення довкілля. Тому художній твір слід вважати дискурсивним, відкритим, у ньому неможливі характеристики правдоподібності. Як приклад обраний опис Руана з роману «Мадам Боварі» Г. Флобера, де місто ідентифікувалося завдяки малярським роботам. Письменник здійснював «платонівське визначення митця як наслідувача третього ступеня, адже він наслідує те, що вже само сприймається за імітацію певної сутності». Отже, визначальною для літератури постає техніка сенсотворення, своєрідної гри з довкіллям задля досягнення ефекту семіотичними засобами, коли в зачині твору застосовується конструкція «припустімо, що...». Натомість постмодерністський дискурс позбавлений ілюзій реалізму, поєднаного з об'єктивною історіографією, тому актуальною залишається робота деонтологізації десигната, спустошення знака, якомога більше відмежування його від предмета, трактування дійсності у вимірах інтертекстуальності, об'єкта — у значенні симулякра, використання іменників у предикативних відношеннях (так звана дискурсивна матеріальність) тощо.

Ефе́кт-суб'є́кт *(лат. effectus: виконання і subjectum: підкладене)* — наслідок процесу суб'єктивації, власне становлення суб'єкта в контексті певного дискурсу чи інтердискурсу. Термін запровадив М. Пеше для характеристики ідеологічної формації, що поширюється у вигляді зумовленого гештальту, перетворюючи неповторного індивіда на пересічного суб'єкта, який трактується як наслідок відповідної мовної діяльності (автоматичний аналіз дискурсу). У постмодерністському контексті розглядаються його акценти антипсихологізму, семантичної настанови «смерті суб'єкта», «смерті автора» та «воскресіння суб'єкта».

Ефемери́ди *(грец. ephēmeris, ephēmeridos: щоденник)* — щоденні записи найважливіших подій, які вели при дворі Александра Македонського. По-

няття стосується також лаконічних повідомлень у періодиці про певні події.

Ефíр, або **Етéр** *(грец. aithēr: верхні шари повітря; небо),* — сонцесяйний верхній шар повітря, де мешкали боги, за уявленням давніх греків. Пізніше поняття застосовували на позначення найвищої оболонки всесвіту, з якої постали сонце, зірки. Платон називав Е. окрему небесну стихію, чітко відмежовану від чотирьох земних елементів — землі, води, повітря, вогню. Арістотель розумів його як головну космічну рушійну силу. На думку Тіта Лукреція Кара, Е. є світовим началом, що рухає небесні тіла, складається з найлегших динамічних атомів. Його тлумачили і як уявний простір, що заповнював прогалини між частинками, а також світовий простір, завдяки якому поширювалося світло. Нині цей термін використовується у радіо- і телекомунікаціях, вказуючи на заповнення комунікативних каналів.

Ехокáмера *(грец. Echo: ім'я давньогрецької німфи, яка уособлювала відлуння, і camera: склепіння)* — метафора, яку Р. Барт вживав у контексті інтертекстуальності задля виявлення здатності тексту генерувати нарощення семантики, яка в результаті виявляється за обсягом більшою, ніж на початку. Аналогічні міркування також висловлював М. Бахтін, обґрунтовуючи музично-акустичні апперцепції поліфонічного роману.

Ехолáлія *(грец. Echō: ім'я давньогрецької німфи, яка уособлювала відлуння, і lalia: мовлення)* — повторення однакових або схожих звукових сполучень незалежно від мовних нормативів. Часто трапляється в усній словесності у вигляді фрагментів або навіть окремих творів. Таким є відомий приспів давніх українських пісень:

Шіді, ріді,
Шіді, ріді,
Шіді, ріді —
Дана!

Він видається набором складів задля вираження експресивного настрою, однак, за гіпотезою О. Знойка, слова *шіді (сіді), ріді* можуть бути двоскладовими: *сі* означає *вона* або *вони*, як німецьке *Sie*, англійське *she*, гуцульське *си; ді — діяти, творити*, як індійське *dhe*; *рі — річка*, індійське *ri, rei — ринути*; *Дана — богиня води*, первісне жіноче втілення Всесвіту, діва-войовниця, дружина сонця. Отже, цей приспів може прочитуватися так: «Вона діє (творить), річку творить, Дана». Е. близька до глосолалії.

Ехопрáксія *(грец. Echō: ім'я давньогрецької німфи, яка уособлювала відлуння, і praksia: дія)* — різновид ехолалії, автоматичне, критично не осмислене наслідування певного зразка, найчастіше спостерігається у шизофреніків. У літературі має форму епігонства.

Ехорúма *(грец. Echō: ім'я давньогрецької німфи, яка уособлювала відлуння, і rhythmos, від rheō: течу),* або **Відлýння,** — римування, що призводить до утинання певних складів у наступній римі порівняно з попередньою. Відома з доби бароко, зокрема за віршовою формою, апробованою Іваном Величковським. Зразком Е. є вірш Лесі Українки:

Я блукав колись по ріднім краю
Раю.
Я шукав на сім земнім падолі
Долі.
Приблудився під стріхату
Хату.
Там дівчину стрів я винозірку
Зірку [...].

Є

Євáнгеліє *(грец. euangelion: добра звістка)* — християнські твори-оповіді про життя, смерть і воскресіння Ісуса Христа, долю апостолів і перших християн. До Нового Завіту увійшли канонічне тетраєвангеліє, тобто чотири Є. — від Матвія, Марка, Луки та Іоанна, названі синоптичними (зведеними), а також діяння та Послання апостолів і Об'явлення Св. Іоанна (Апокаліпсис). Містико-символічна фабула Є. вплинула на усну та писемну словесність, окресливши такі тематичні групи сюжетів, як Різдво Христове, отроцтво Христа, початок проповіді, мандрівне життя, Спаситель й учні, Спаситель та фарисеї, Спаситель і народ, Тайна вечеря, поцілунок Юди, муки Страсного тижня, хресна смерть, Воскресіння, поява перед учнями, Вознесіння. Міфема Різдва в українському календарному циклі поєдналася з ритуалом Різдва Світу, відображена в багатьох літературних творах, зокрема у повісті «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя. У романі «Повія» Панаса Мирного розкривається тема «Христос та блудниця». Іноді автори вдаються до полеміки і з Новим Завітом, як-от Леся Українка у драматичній поемі «На полі крові», або витворюють власні версії на основі життєвих реалій, аналогічних Є. («Страсний тиждень» Л. Арагона), нові апокрифи («Quid est Veritas?» Наталени Королеви). Чимала за обсягом художня література про діяння апостолів («Quo vadis?» Г. Сенкевича), про апокаліпсис. Крім канонічного Нового Завіту, існують неканонічні Євангелія Істини, Никодима, Петра, Пилипа, Якова та ін., а також апракоси — літературно-повчальні збірники, пристосовані до потреб церковно-календарних служб. На основі канонічного тексту, писаного грецькою мовою, з'явилися перекладені на церковнослов'янську мову, з елементами давньоукраїнської, Євсевієве євангеліє, Остромирове євангеліє, Пересопницьке євангеліє та ін.

Євáнгеліє дитúнства — див.: **«Сказáння Фомú, ізрáїльського філóсофа, про дитúнство Христá».**

Євáнгеліє Íстини — сакральна неканонічна пам'ятка писемності (не пізніше 175 н. е.), віднайдена серед хенобоскіонських рукописів (1946), названа за початком: *«Євангеліє Істини — радість для тих, хто отримав від Батька Істини милість пізнати Його через могуття Слова, що зійшло із Плероми* [...]». Тут не йдеться про життєпис Ісуса Христа, його ім'я згадується принагідно кілька разів, натомість проголошується вираження Істини у Слові (посереднику між божественним і людським світами) від абсолюту з повного, завершеного буття (Плероми). Слово назива-

ють Спасителем, бо воно покликане виконати справу «для порятунку тих, хто не знає Отця». Обов'язок Ісуса — дати світло всім, поглинутим темрявою, вказати шлях, ототожнений з Істиною. В Є. І. відсутня ідея розп'яття, лише вказано, що Христос, не маючи людської природи, був припнутий до дерева, ставши «плодом знання про Отця», тобто органічним складником дерева життя, тому не воскрес, а знову повернувся до самого собе. Християнство тлумачиться як повернення до знання про Бога, відкриття його в кожній втаємниченій душі. Незнання є джерелом страху, що усувається завдяки інтуїтивному містичному пізнанню (гносису): «*Благо людині, яка віднайшла саму себе і прокинулася*». У творі застосовується типова для гностиків понятійна система. Відсутня поширена християнська догматика, хоч інколи вживаються висловлення, збіжні з висловленнями Нового Завіту, але смислове їх наповнення інше. Так, на відміну від тетраєвангелія, в Є. І. та чи та притча, як-от про вівцю, що потрапила в яму, набуває значення символу без дидактики. Тут не згадується про друге пришестя чи винагороду праведників у потойбіччі. Пам'ятка, написана яскраво, високим стилем, видається цілісним художнім твором. Гіпотетично її автором вважається відомий гностик Валентин. Є. І. близьке до Євангелія від Іоанна.

Єва́нгеліє Никоди́ма — напівканонічна пам'ятка чесько-моравського та болгарського походження. Складається з трьох частин: «Пилатових актів», «Пилатового листа до імператора Клавдія» та оповіді Йосипа Аріматейського про сходження Христа в пекло, визволення душ праотців. Текст перейнятий антиюдейськими настроями, що домінували в середовищі ранніх християн. Найповніше вони проявилися в епістолярному жанрі, зокрема у містифікованому, написаному латиною донесенні Понтія Пилата (очевидно, II ст. н. е.) римському імператору Клавдію (існував також втрачений лист до Тіберія), в якому порушувалася історична хронологія, бажане видавалося за дійсне. Так, у ньому вбачали апологетизацію Христа, немовби притаманну римлянину, також відсутня формула «цар юдейський». За цим твором, прокуратор упізнав Сина Божого, але не міг порятувати його. Лист закінчувався такими словами: «Я повідомляю тобі про все це, щоб не поширилася будь-яка брехня і щоб ти не подумав, що слід вірити брехливим юдеям». У наративі про сходження Ісуса Христа в пекло, розправу над Сатаною та визволення душ предків, починаючи від Адама, підтверджувалася визначальна роль божественної провіденціальної історії. Домінантною тональністю Є. Н. є очікування чуда. Апокриф згадувався у проповідях Євсевія Александрійського, Єпіфанія Кіпрського, позначився на богомильських легендах про Христа, «Слові про Лазареве воскресіння», зберігся у списках XVI ст. Ремінісценція пам'ятки наявна у шкільній драмі «Слово про збурення пекла», у художніх творах, як-от «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Quid est Veritas?» Наталени Королеви тощо.

Єва́нгеліє Петра́ — неканонічне євангеліє, відоме Юстину, знайдене разом з Апокаліпсисом Петра в Ахмімі (Єгипет). В уривку, написаному по-грецьки, автор називає себе: «Я, Петро». Тексти викликали дискусії серед теологів, які були схильні вважати його фальсифікатом, і вчених-істориків, що вбачали в ньому пам'ятку писемності, яка увібрала погляди різних ранньохристиянських громад, коли засуджували євреїв за розп'яття Ісуса Христа. Є. П. присвячене суду Ірода Антипи над Сином Божим, замученим разом із двома розбійниками. Ісус мовчки витримав тортури, лише перед смертю вигукнув: «Сило моя, сило, чому ти покинула мене!», натомість у тетраєвангелії він не приховував свого страждання: Матвій (27:46—50); Марк (15:34—37). Істотні відмінності між апокрифічним та канонічним текстами стосуються Його воскресіння. Автор відмежовував Святий Дух від Ісуса і розрізняв образ Ісуса-тіла та Христа — божественної сутності, що було притаманно деяким гностичним ученням. Налякані чудом воскресіння єврейські старійшини благали Пилата приховати цю подію, тому що боялися кари від свого ж народу; це не зафіксовано в канонічних євангеліях. Завершується уривок приходом Марії Магдалини та ін. жінок до відкритої гробниці, біля якої ангел сповістив їх про те, що сталося. Є. П. створено, ймовірно, у Сирії (II ст.). Ним, за свідченням єпископа Теодоріта (V ст.), користувалася громада назореїв.

Єва́нгеліє Пили́па — неканонічна пам'ятка, знайдена серед рукописів Хенобоскіона (Єгипет, 1946), датована IV ст., переписана з оригіналу II ст. Перейнята міфічним та символічним світобаченням гностиків, вона полемізувала з іншими християнськими версіями. Спираючись на модель позаетичних бінарних опозицій, її автор Пилип, зазначений наприкінці твору, обґрунтовував апріорну дуалістичну основу недосконалого й драматичного світу: «*Коли Єва була в Адамі, не існувало смерті. Тільки-но вона відокремилася від нього, з'явилася смерть. Якщо вона знову повернеться в нього, смерті більше не буде*». Цей світ визнаний помилковим, тому навряд чи виник завдяки Творцю, постать якого означена фігурою умовчування. Натомість у Є. П. згадані архонти, лихі сили, що заповнюють простір між божественним і земним існуванням. Зло у протистоянні добра і зла виявляється неабсолютним, підпорядкованим Святому Духу, що дає людині шанс: «*Логос сказав: "Коли ви пізнаєте істину, істина зробить вас вільними"*». Йдеться про духовну свободу, що протистоїть незнанню, ототожнюваному з рабством. Вона доступна лише втаємниченим дітям Бога, здатним до духовного злиття з ним. Автор вважав, що «ні плоть, ні кров» не успадковують царство Боже, трактував тіло Ісуса як Логос, а його кров — як Святий Дух, визнавав людину досконалою, вбачав у ній особистість, коли вона стає світлом містичного осяяння. Відносно пізня поява Є. П. засвідчена спростуванням Пилипом непорочного зачаття Ісуса. Автор давав своє тлумачення імені Ісус Назаретянин Христос (месія), наголошуючи на тому, що воно не справжнє, тому що достеменне ім'я Логоса — таємниця. Є. П. містить свій варіант екзегетики, за якою Ісус означає «спокута», назара — «істина», назаретянин — «той, хто від істини». Є. П. відображало спробу сформувати віровчення, позбавлене наївних уявлень про чудеса, спрямоване на обґрунтування елітарного світобачення на теренах раннього християнства.

Єва́нгеліє Фоми́ — неканонічна пам'ятка, найближча до юдо-християнських та новозавітних євангелій; знайдена в 1946 у Хенобоскіоні, приписувана апостолу Фомі. Складається з окремих, між собою не пов'язаних притч та логій (висловлень), які інколи збігаються з фрагментами канонічних текстів: «*Може, люди думають, що я прийшов кинути світ*

у космос, і вони не знають, що прийшов кинути на землю розбрат, меч, війну. Бо п'ятеро будуть у домі: троє будуть проти двох і двоє проти трьох. Батько буде проти сина і син проти батька [...]». У дещо зміненому вигляді аналогічні вислови зустрічаються у Євангелії від Матвія (10: 34—35) та Луки (12: 51—52). Пам'ятка була написана коптською мовою, виявилася перекладом (I—II ст.) із грецької, відома ранньохристиянським письменникам, зокрема Орігену. Починається словами: «*Це потаємні слова, мовлені Ісусом живим, записані Дідімом Юдою Фомою*». Автор наголошував, що людина досягає безсмертя не через віру чи добрі справи, а внаслідок пізнання прихованих смислів. Є. Ф., призначене для втаємничених, — одна з перших спроб екзегетики. Істотне місце посідає в ньому з'ясування питання про царство Боже: не на небі, а на землі, «*царство всередині вас і поза вами*», яке сприймається як одвічно наявна божественна сутність; його тлумачення засвідчувало раннє походження рукопису. Апостол Фома спростовує уявлення про конкретного Христа, ототожнює його зі світлом в людській душі, що «*освітлює весь світ. Якщо воно не освітлює, то — пітьма*». Син Божий виглядає таємничим, уподібненим то до янгола, то до мудрого філософа, всюдисущим («*Підніми камінь, і там знайдеш мене, розщепи дерево — і там*»), розглядається з позиції гностичного світорозуміння, за якого сакральне явище не потребує чіткого означення, пріоритету надають символам. Ісус у Є. Ф. відмежовував себе від Отця («*Те, що моє, дайте мені*»). У пам'ятці помітне протиставлення духовних цінностей матеріальним, в яких міститься зло, що перешкоджає пізнанню істини, заперечення юдейського обряду обрізання, що вказує на розрив із традиціями євреїв. Є. Ф. з'явилося, коли віра в друге пришестя Христа ослабла, у тексті віднаходилося чимало розходжень із канонічними текстами, тому воно не визнавалося офіційною церквою.

Єва́нгеліє Я́кова — див.: **«Істо́рія Я́кова про дити́нство Марії»**.

Європе́йське товари́ство письме́нників — прокомуністичне об'єднання, створене в 1958 у Неаполі за ініціативою італійського письменника Дж. Анджолетті як альтернатива Пенклубу. Він був президентом Є. т. п.; після його смерті в 1962 ці обов'язки виконував поет Дж. Унгаретті, функції генерального секретаря — критик і публіцист Дж. Вігореллі. На посади віце-президентів у березні 1962 були обрані М. Бажан (Україна) та Х. Лакснесс (Ісландія). За 1958—63 було організовано три конгреси, що стосувалися питань зв'язків між художньою літературою, кінематографом та телебаченням, а також з'ясовували проблему новітнього роману.

Євсе́вієве єва́нгеліє — писемна пам'ятка києворуської доби, переписана 1283 в Галичі поповичем Євсевієм, в якій церковнослов'янська мова максимально наближена до тогочасної давньоукраїнської народної мови. Спорадично до вивчення тексту цього документа зверталися В. Соболевський, А. Кримський, але ще немає комплексного його дослідження. У 2002 вчені Київського славістичного університету згідно із проектом «Пам'ятки слов'янської писемності та культури» видали Є. є. тиражем 1000 примірників.

«Єдиге́й» — героїчний епос тюркських народів (татари, казахи, ногайці, башкири, каракалпаки, узбеки), має інші назви: «Ідігу», «Ідеге», «Єр-Єдиге». Оформився у першій половині XV ст. при дворі сина Єдигея — Нуріддіна в Ногайській орді. Основою фабульного наративу була історія піднесення мангітського еміра Єдигея, його боротьба із золотоординським ханом Тохтамишем (90-ті XIV ст.), в якій йому допомагав Тімур. Твір перейнятий духом середньовічної воїцької повісті, відтворюючи стосунки підступного сюзерена та благородного васала. Водночас в «Є.» акцентовано мотив кривавої помсти. Легенди та перекази про Єдигея об'єднані у циклізованому зведенні казахського епосу «Сорок батирів» (до 4500 рядків), записаному в 1942—43 від акина Мурун-Жирау з Мангишлака. Вивчали пам'ятку Ч. Валіханов, В. Радлов, Л. Потанін.

«Єди́на кни́га» — модель універсуму, що передбачає розмаїття природних та соціокультурних текстів, навіяна міфічним світоуявленням давніх індійців і Платона, який звернув увагу на семантичне поле Єдиного та Іншого, застосовував поняття ейдосу; сформульована російським поетом-будетлянином В. Хлєбніковим. Водночас В. Хлєбніков захоплювався «Етикою» Спінози, гегелівським тлумаченням універсуму як іншого буття абсолютної ідеї, що розгортається в історичному часі. Світ перед ним поставав як Текст, що вбирає інші тексти, асоціювався з Надповістю, яка потребує активного читача-співавтора, винахідника, ідеальної людини, хоча її діяльність обмежена специфікою об'єкта, котрий має вигляд нагромаджених креслень, сутність яких не відкривається невтаємниченим. Знакова природа довкілля потребує адекватного декодування, визначальними в якому вважаються не мовлення та письмо, а креслення й формула, власне цитата і стиль письма. Кожен знак мовлення (фонема) наділений доцільними характеристиками, що зумовлюють семантичну єдність слова та висловлення, коли за ними розкриваються «площини, прямі майдани, удари крапель, божественне коло, кут падіння, віхті променів з одного фокусу», «низки чисел — світ у собі». Проблема тлумачення знаків довкілля цікавила також П. Тичину у ранній період творчості («Інакше плачуть хмари і стогне буйний вітер...»).

Єдинопоча́ток — див.: **Ана́фора.**

Єдність дії, місця і ча́су — обов'язковий нормативний імператив (закон «трьох єдностей») у класицистичній драмі, вимагав від драматурга неухильного дотримання таких настанов: розгортання подій у п'єсі має відбутися впродовж однієї доби, на одному і тому самому місці, охоплювати один конфлікт. Теоретичну концепцію Арістотеля про єдність дії та практику античного театру, що полягала у єдності часу і дії, об'єднали італійці Р. та В. Маджі («Загальноприйняті пояснення до книги Арістотеля про поетику», 1530), а також Л. Кастельветро («Міркування на захист Арістотеля перед Флорентійською академією», 1597), розвинули й узаконили французи Ж. Шаплен («Обґрунтування правила двадцяти чотирьох годин і спростування заперечень», 1630), Ж. Мере у передмові до видання п'єси «Сільваніра» (1631), в дискусії про трагедію «Сід» П. Корнеля (1637), в його «Міркуванні про три єдності — дії, часу і місця» (1660). Ці правила були визначальні для драматургів-класицистів. Остаточне канонічне формулювання вони дістали у віршованому трактаті «Мистецтво поетичне» (1674) Н. Буало:

Одну подію в час єдиний розгорнім,
Єдине місце їй за тло узявши
(переклад М. Рильського).

Французький теоретик наголошував на ще одній суттєвій для класицизму нормі — єдності характеру (виокремленій у «Поетиці» Арістотелем), вважаючи, що з нього задля дотримання принципу цілісності слід вилучити всі суперечливі ознаки. У Німеччині закон «трьох єдностей» розробляв Й.-К. Готшед («Теоретична поетика», 1730), в Росії — О. Сумароков («Епістола про віршування», 1747), переробивши трагедію «Гамлет» В. Шекспіра відповідно до вимог класицизму. Першим драматургом, який порушив їх, був Й.-В. Гете («Гец фон Берліхінген», 1773). В Україні, де потужними були барокові віяння, цей закон не прищепився, хоч ним цікавився Феофан Прокопович, реалізувавши його принципи у трагікомедії «Володимир». Деякі митці іронічно ставилися до подібних регламентацій, небезпечних для творчої свободи (Лопе де Вега), або спростовували їх як догматичні (Г.-Е. Лессінг, романтики, модерністи). У новітній драмі до принципів Є. д., м. і ч. звертався М. Куліш («Маклена Граса»), нині — Леся Демська («Так не буде»).

Є́дність змі́сту і фо́рми — одночасна внутрішня і зовнішня цілісність завершеного художнього твору, настановчий принцип його аналізу, критерій естетичної оцінки. Утворене поєднанням двох дихотомічних компонентів, існування одного з яких неможливе без іншого. Арістотель у «Поетиці» наголосив, що «фабула, коли вона є наслідуванням дії, повинна відтворювати одну — і до того ж суцільну дію, а частини подій повинні бути так поєднані, щоб з перестановкою або випущенням будь-якої частини мінялося й ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого». У його міркуванні про ціле йдеться про внутрішню єдність твору, визнану нормою художньої творчості. Арістотель вважав, що активна форма (ідея, ейдос) долає пасивний матеріал, на підставі чого твориться мистецтво. Формула філософа набула канонічного вигляду за доби античності, середньовіччя, класицизму, Просвітництва, реалізму, коли зміст механічно ототожнювався з темою, а форма — з його оздобленням, спричинюючи уявлення про первинність першого компонента і вторинність другого. Аналогічну дихотомію спостерігають у багатьох понятійних системах. Потребу подолання бінарної опозиції душі пісні (кокоро) та її вигляду окреслював Фудзівара Кінто («Про нові збірки пісень», XIII ст.), наголошуючи на принципі гармонії. Відповідність сенсу (патут) і слова (ката) як єдності звуку (ісі) обстоювалася малайською поетикою «Корона царів». Формула Г.-В.-Ф. Гегеля про взаємоперехід форми і змісту суголосна таким міркуванням, усуває штучну проблему надання пріоритету одному з двох рівнозначних, але семантично й функціонально відмінних компонентів. Тому вони потребують одночасного сприйняття навіть за їх розмежування, як це зробив О. Потебня, виокремлюючи форму зовнішню (художня мова) та внутрішню (композиція як структура). Очевидно, тому Ю. Мінералов схильний вбачати у внутрішній формі особливий зміст, відмінний від власне змісту, а Г. Гачев називав сюжет «ритмом» змісту. Формулу Г.-В.-Ф. Гегеля розробляла переважно соціальна критика, догматичного вигляду їй було надано на теренах «соцреалізму», у якому зміст домінував за рахунок форми, запроваджувалися малопродуктивні, за визначенням Ю. Тинянова, твердження на зразок «форма відповідає змістові». За традицією класицистів та реалістів зміст стосувався тематики, проблематики, ідейного навантаження твору, до компетенції форми належали фабула, сюжет, композиція, тропіка, стилістичні фігури тощо. Крім умовності такого розмежування цього дуалістичного поєднання, штучним виявляється й розгалуження його при нехтуванні принципом органічної взаємовідповідності цих антитетичних понять.

Єлизаве́тинська дра́ма (*англ. Elizabethan drama*) — сукупність текстів драматургів, творчість яких припала переважно на добу правління Єлизавети I (1558—1603), названу золотим віком англійського письменства. Цей період має три етапи. На першому етапі театральним мистецтвом захопився відомий прозаїк, засновник евфуїзму Д. Лілі, а також Дж. Піл, Р. Грін, Т. Кід, К. Марло та В. Шекспір. Другий, зрілий етап, засвідчений трагедіями і трагікомедіями В. Шекспіра, п'єсами Б. Джонсона, Дж. Чемпена, Т. Гейвуда, Т. Деккера, Д. Вебстера, Т. Мідлтона, Ф. Бомонта, Д. Флетчера. Пізній, третій етап, що тривав, переживаючи внутрішню кризу, до першої половини XVII ст., власне до закриття театрів на вимогу пуритан, поповнився п'єсами Ф. Мессінджера, Д. Форда, Дж. Шерлі. Є. д. поділяється на різновиди, що відповідали термінам правління королів: власне єлизаветинську, якобітську (1603—25) та карлітську (1625—49). Вона увібрала тенденції Ренесансу, маньєризму, бароко, «барочного» класицизму, виразила погляд трагічних гуманістів, які сприймали світ як осереддя лиха та страждання, передбачали крах цивілізації. У творах виокремлюють дві групи — народну і палацово-академічну, реалізовані у жанрах трагедії, комедії, пасторалі, вченої драми, містерії, фарсу, кривої драми тощо, до яких долучалася драматична хроніка. Є. д. були притаманні побутові або історичні фабули. Сюжети (іноді їх вводили кілька) виповнювалися неправдоподібними подіями, сценічними ефектами, анахронізмами, розв'язка об'єднувала майже всіх дійових осіб, мовленню яких притаманні діалектизми, варваризми, тропи та стилістичні фігури. Прозові частини п'єс були перемежовані віршами, сцени — віддалені за місцем і дією зображення. Увага драматургів до вишуканої образності зумовила появу евфуїзму.

Є́льська шко́ла — див.: **Деконструктиві́зм.**

Є́нські рома́нтики (*нім. Jenaer Romantik, Jenenser Romantik*) — гурток німецьких романтиків (прибл. 1798—1804), сформований при Єнському університеті, де викладали засновники філософії німецького романтизму Й.-Г. Фіхте, Ф.-В. Шеллінг, Ф. Шлегель. Його утворювали Л. Тік, В.-К. Вакенродер, Новаліс, брати А. та Ф. Шлегелі, творчі зв'язки з ними підтримував Ф. Шлейєрмахер. Важливу роль у діяльності гуртка відігравали жінки-письменниці, зокрема Доротея Файт — дружина Ф. Шлегеля, а також Кароліна Шлегель — дружина А. Шлегеля. Є. р. видавали власний часопис «Атеней», обстоювали принципи трансцендентного ідеалізму (Ф. Шлегель), віровчення як «чуття безмежного» (Ф. Шлейєрмахер), єдність естетики та релігії, розробляли фундаментальні ідеї романтизму, як-от вчення про універсальну поезію, іронію, магічний ідеалізм, створили перші зразки романтичного роману («Люцинда» Ф. Шлегеля, «Генріх фон Офтердінген» Новаліса), запровадили новий жанр — фрагмент. Розпад гуртка вплинув на песимістичний роман «Нічні пильнування» Бонавентури, під

псевдонімом якого, ймовірно, творив Ф. Шеллінг. Ідейно-естетичні пошуки Є. р. продовжили та поглибили гейдельберзькі романтики

Єресь *(грец. hairesis: вибір; єресь)* — релігійні тенденції, що відступають від канонічного зразка і суперечать панівному віровченню, тому зазнають утисків, хоча розмежування понять «єресь» та «конфесія» умовне. Є. простежується не лише у християнстві, а й в інших релігіях. Так, маніхейство, започатковане пророком Мані, протистояло зороастрійській «Авесті». Сунніти в ісламі, з погляду шиїтів, є безперечними відступниками, тому що приховують історію халіфа Алі, натомість сунніти вважають єретиками шиїтів, бо ті долучили цю історію до Корану. Першим проявом християнської Є. виявилося вчення гностиків (II—III ст.), в якому відхилялося право юдеїв на божественне об'явлення. До Нового Завіту і євангелій-апокрифів гностики додавали інтелектуальні здобутки давнього світу (грецька філософська проза, вчення зороастризму, окультна мудрість халдеїв та єгиптян). Старий Завіт вони оголосили облудною книгою, а суворого біблійного Ягве — лихим божеством. На формування гностиків, близьких до них павлікіанн і відомих у мусульманському світі карматів та ізмаїлів, вплинув маніхейський дуалізм. Такі віяння викристалізувались у вигляді болгарського богомильства, модель світу якого стала основою формування вчень західноєвропейських альбігойців та катарів. Особливо зневажали конфесійні канони прихильні до східного окультизму тамплієри, які під час хрестових походів під впливом легенд про Соломона захопилися храмобудівництвом, вбачаючи у ньому символ перебудови космосу. Подібні ідеї були важливими для масонів, схильних до синтезу всіх відомих тенденцій Є. та апеляцій до єдиного, визнаного ними авторитету — Соломона. Альтернативними таким рухам були полеміки, безпосередньо пов'язані з текстом Старого і Нового Завітів, із церковними догматами, затвердженими в період раннього християнства на Вселенських Соборах, зокрема з положенням про Три Іпостасі Бога, Непорочне Зачаття, називання Діви Марії Богородицею. З'ясування питань про сутність Ісуса Христа (є втіленням Боголюдини чи лише Божественної природи) спричинило появу єретичного тлумачення Орігена, згодом визнаного ортодоксальним віровченням, та виникнення монофізитів у Вірменії, коптської й ефіопської Церков. Зумовлений проблемою визначення сутності Христа, поширився споріднений з юдаїзмом аріанський рух («зажидовілі»), який обґрунтував положення про Бога-Монаду. Його відгомін закарбувався, зокрема, у «Символі віри» (Повість минулих літ), а присутність була помітною за доби реформації (діяльність антитринітаріїв на теренах Польщі), а також у пізнішому вченні свідків Єгови про Армагеддон та у світобаченні адвентистів сьомого дня. Особистісне тлумачення канону не припускалося, що засвідчує бодай книга «Проти єресей» (II ст.) Іринея Ліонського. Іноді посутні розходження з ортодоксальними засадами офіційної церкви зумовлювали появу нових єретичних віянь. Так, після вигнання Нестора з Константинополя виникло несторіанство, що поширилося до монголів на Сході. Велика кількість Є. з'явилась у добу Реформації, перетворившись на протестантські секти, перейняті пафосом ревізії та часткової деміфологізації біблійного канону, його раціоналістським тлумаченням. Водночас логоцентричні акценти породжували нові міфи на зразок доктрини мормонів, популярної на американському континенті. Її започаткував у 1830 Дж. Сміт, якому нібито потрапила до рук Книга Мормона, шанована вірними поруч із Біблією. Натомість для східної церкви, в якій панувало емоційно забарвлене суб'єкт-суб'єктне світорозуміння, було характерне старообрядництво, схильне до абсолютизації буквального прочитання сакральних текстів, що споріднювало його із закавказькими назореями, хоч у Росії XIX ст. помітні трансформації мормонського міфу у вигляді хлиствіських та молоканських сект. В Україні Є. поширюється з XIV—XV ст., зумовлена впливами південних слов'ян та Західної Європи, позначається на розвитку давньої літератури, вносячи до неї нові мотиви, що заперечували конфесійні догмати, зовнішню обрядовість тощо. Зразком таких творів може бути збірник київського Золотоверхого Михайлівського монастиря «Приточник» (1483), написаний «Васком — писарем пана Миколая Радивиловича». Його зміст засвідчував широту інтересів упорядника, який посилався на доступні йому джерела — молитовники, апокрифи, повчально-ораторську прозу, трактати, афоризми, був добре ознайомлений з індексом дозволених та заборонених церквою книг, із пам'яткою світської літератури — енциклопедичним твором арабського походження «Арістотелеві врата, або Тайна тайних». За період Реформації в Україні з'явилися флагеланти, тобто покутники, оборонці Св. неділі («Епістолія о Неділі», «Сон Богородиці»). І. Франко простудіював пам'ятку Є. XVIII ст. «Питання и отповеди», М. Сумцов вивчав духоборський трактат кінця XIX ст., в якому йшлося про використання Богом різних матеріальних елементів світу при створенні ним людини. Традиція Є. у художній літературі зумовила не лише трансформацію певних мотивів, зокрема гностиків у романі «Повстання ангелів» А. Франса чи апокрифів у романі «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, а й утворення концепцій на зразок сатанізму, зафіксованого Орігеном, Іринеєм Ліонським, апокрифічною Книгою Еноха про скинутих з неба янголів-демонів, розроблену богомилами та представниками інших єретичних течій, ідеї яких живили поему «Втрачений рай» Дж. Мільтона, лірику «проклятих поетів» — Ш. Бодлера, Лотреамона, А. Рембо, прозу М. Гоголя, Ф. Достоєвського, епічні й драматичні твори В. Винниченка тощо.

Єрбол — одна з найдавніших форм уснопоетичної творчості монголів, вірш з початковою алітерацією, зрідка — з кореневою римою, виконуваний імпровізатором-єроолчем.

«Єр-Таргин» — героїчний казахський епос, що відображає події XV ст. У творі домінує ідея єдності народу, носієм якої постає батир (богатир) Єр-Таргин, захисник знедолених і вітчизни, противник ханів. Свої подвиги він здійснює за допомогою коханої Ак-Жунус. За мотивами цієї поеми Є. Брусиловський створив однойменну оперу.

Єфраемічний вірш — віршовий розмір, що ґрунтується на чистому ізосилабізмі незалежно від наявності наголошених чи ненаголошених складів. Метрична структура утворена двома семискладниками. Вживаний у перекладених на грецьку мову із написаних по-сирійськи творів Бердесана (III ст.) та Єфрема Сирійського (VI ст.).

Ж

Жага́ри *(польс. żagary)* — поетична група в межах другої авангардистської хвилі (Т. Буйницький, Г. Дембицький, Ч. Мілош, А. Римкевич, С. Яндриховський та ін.). Діяла в колі полоністів при Університеті Св. Баторія (Вільно, 1931—34), мала свої журнали «Żagary» та «Piony». Представники групи, поділяючи радикальні антифашистські настрої, були виразними катастрофістами, полемізували з авангардою краківською, запроваджували риторичний дискурс, тяжіли до поетики неокласицизму, позначеної елементами візіонерської традиції романтиків (передусім Ю. Словацького) та символістів.

Жанр *(нім. Gattung, Art, Genre, англ. genre, kind, франц. genre, польс. gatunek, рос. жанр, від лат. genus: рід, плем'я)* — тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення. Мінливість Ж. залежить від конкретно-історичних умов. Так, класицисти обстоювали «чистоту» Ж., модерністи критично ставилися до його нормативної змістовності, постмодерністи схильні до жанрового змішування. Єдиного критерію класифікації Ж. не існує, здебільшого при таксономічних операціях беруться до уваги реальні змістові аспекти (наприклад, історична повість), але враховуються і композиційно-версифікаційні моменти, як у випадках із рондо чи танка, й конкретно-історичні обставини того чи того періоду літературного життя, й ідеальний тип художнього твору, його інваріант. Так, гомерівська поема різниться від поем Дж. Г. Байрона або Т. Шевченка; рицарський роман якісно відмінний від роману Ч. Діккенса; сонет з'явився за доби пізнього середньовіччя; новела породжена добою Ренесансу; міщанська драма — Просвітництвом; вірші у прозі — модернізмом. Лише іспанці XIII—XVII ст. використовували ауто, натомість байка характерна для багатьох літератур, елегія чи епіграма щоразу віднаходили відмінні семантичні поля. Ж. має різне смислове наповнення, вживається як загальнотеоретичне поняття, що називає узагальнені властивості художніх творів певного типологічного ряду різних епох та літератур або окремої доби, напряму чи стильової тенденції, конкретного національного письменства чи ідіостилю. Історична зумовленість Ж. як своєрідної змістової форми, що опосередковано фіксує зміст твору в його тематично-проблемних виявах, засвідчена стильовим контекстом: за доби реалізму переваги надавали наративним різновидам, за панування романтизму — поетичним, тобто він відповідає естетичним запитам певного періоду еволюції письменства, де одні його різновиди перебувають в епіцентрі художнього життя, інші — на маргінесах. Деякі жанрово-стильові форми, як-от сапфічна стофа, байронічна поема, бальзаківський роман тощо, пов'язуються з певним періодом, напрямом, стилем, школою. Генетично Ж. виводиться із мовно-ритуального дійства, яке є громадською чи індивідуальною рефлексією з приводу життєвої ситуації, тематичного аспекту, змістовного плану, що спричинює формування того чи того історично зумовленого типу літературного твору з відносною художньо-композиційною сталістю, здатною до оновлення й розвитку. Така практика відображена вже в усній словесності, де Ж. розмежовуються за родовими ознаками, за способами викладу матеріалу (пісня, оповідь, драматизоване дійство тощо), його обсягами, зв'язками з ритуально-обрядовою традицією, специфікою середовища (історичні, чумацькі чи рекрутські пісні) та вікового рівня (дитячий фольклор). Для них характерне послідовне дотримання канонічних вимог, які можуть варіюватися при артикулюванні на рівні фабульних частковостей. Деякі Ж. притаманні лише певній етнічній спільноті, як, наприклад, едди і саги — ірландцям та скандинавам, щедрівки та думи — українцям. Для письменства характерні гнучкіші видозміни Ж. Термін часто ототожнюється з поняттями «літературний вид» та «рід», що ускладнює його розуміння, як у випадку із драмою. У подвійному тлумаченні поняття «Ж.» використовували класицисти XVI ст., зокрема Й.-К. Готшед та О. Сумароков. З'ясуванню іманентної специфіки Ж. присвятили свої роздуми Г.-В.-Ф. Гегель та В. Бєлінський. У сучасному літературознавстві відчутна семантична нечіткість цього терміна, який етимологічно пов'язується з епосом, лірикою та драмою, що є літературними родами, стосується літературних видів, тобто повістей, новел, поем тощо. Так, М. Гоголь називав свій роман «Мертві душі» поемою, Ольга Кобилянська — повість «Земля» оповіданням, В. Барка — роман «Жовтий князь» повістю, В. Медвідь — повість «Льох» романом та ін. Непроясненість помітна і при висвітленні смислових розмежувань окремих художніх утворень, наприклад роману та його різновиду — історичного роману. Рід має здавна усталений, більш узагальнений, історично стійкий характер. Він може існувати лише опосередковано, через вид із ширшим понятійним обсягом, однак не окреслює доконечні конкретні форми літературних творів, які, зберігаючи загальні родові ознаки та структурну специфіку виду, водночас наділені своєрідними ознаками, зумовленими художньою практикою, властивостями матеріалу, рівнем обдарованості автора, тобто відображають іманентну неповторну жанрову форму. Вона виявляється найконкретнішою з притаманними тільки їй прийомами літературного втілення, засвідчує свою гнучкість, призводячи до постійних змін індивідуальних Ж. або жанрових форм, жанрових різновидів, що відповідає ненастанному оновленню творчого процесу, засвідчує еволюцію родів і видів, сприяє розумінню перебігу історії письменства. Літературознавці не завжди чітко розмежовували Ж. і вид, інколи ототожнювали їх (П. Житецький, «"Енеїда" Котляревського і найдавніший список її у зв'язку з оглядом малоруської літератури XVIII віку», 1900). Диференціація Ж. здійснюється на підставі різних чинників. Так, Ж., зважаючи на родовий статус епосу, лірики і драми, розмежовують за характерними для них естетичними якостями наративного, трагічного, комічного, ідилічного та ін., що відображає письменство античності; новоєвропейському притаманна їх синкретизація, а отже, разом із епічною поемою з'являються лірична і драматична поема, епічна сатира, балада, есе, вірш у прозі тощо. При з'ясуванні Ж. враховують також обсяг та відповідну структуру твору. Лірика зазвичай

має невеликий обсяг. Епіка реалізується у вигляді малої (новела, оповідання), середньої (повість) та великої (роман) форм. Тематичний зріз зумовлює виокремлення побутових, авантюрних, психологічних, соціально-утопічних, історичних, історіософічних, детективних, пригодницьких, науково-фантастичних, фентезійних наративів тощо. У драмі, спричиненій сценічними потребами, першорядні імперативи трагічної чи комічної фабули. У конкретизації Ж. відіграють роль і образність (іронія, металогія, автологія, алегорія, бурлеск тощо), композиційно-архітектонічна структура (рондель чи октава в європейській поезії, ґазель чи рубаї — в арабській, хайку, хокку чи танка — в японській), проблематика (давній епос, сага, едда, билина, дума та ін.), пафос (ода, анекдот, трагедія тощо). Романтики наполягали на тому, що Ж. має світоглядну функцію, а класицисти натомість з'ясовували тільки його структурні особливості. Кожен Ж. як достатньо обґрунтована художня система, опредмечена у своїй фактурі та колориті, не лише конкретизує загальні типи літературної дійсності, а й яскраво виявляється у творчості того чи того письменника, позначаючись на його стильовій манері, на ідіостилі. Так, у новелістиці В. Стефаника, що вимагала від автора сконцентровано сугестивної лаконічності виразу, найвиразнішими були ознаки експресіонізму. Свої Ж. мають літературознавство та критика (стаття, рецензія, передмова чи післямова, памфлет, фейлетон, біографічна або бібліографічна довідка, нарис, літературний портрет, монографія, дисертація тощо), зумовлені конкретними завданнями рецепції чи наукової студії. Вони не виявляють сталої визначеності, схильні до публіцистичності або до застосування наукового дискурсу, або до синтезу, бувають «відкритими» та «закритими» за внутрішніми і зовнішніми ознаками. Їх специфіка розкрита у студіях В. Брюховецького («Силове поле критики», 1984), Ю. Бурляя («Основи літературно-художньої критики», 1985). Частину таких жанрових різновидів використовує і журналістика, що має власні специфічні типи усталених творів: замітка, репортаж, інтерв'ю, якими послуговуються письменники та літературознавці. Проблемами конкретних проявів Ж. (жанр-вставка, жанрова домінанта, жанрова матриця, жанрова модальність, жанрова система, жанрова типологія, жанровий канон, жанровий синтез, жанровий стиль) нині займається Б. Іванюк. Водночас поняття вказує на ідеальну або логічно сконструйовану модель художнього твору, що розглядається як еталон різних його варіантів. Отже, структура Ж. кожного історично окресленого періоду чи етапу характеризується як на рівні синхронії, так і на рівні діахронії, що підтвердив М. Бахтін, аналізуючи твори Ф. Достоєвського («Проблема поетики Достоєвського», 1963). Динаміка літературного руху зумовлює ненастанну зміну канонічних Ж., що панували, наприклад, у XVII ст., неканонічними, обстоюваними романтизмом, поглибленими модернізмом, коли стійкі структурні форми вважалися сумнівними, неактуальними, а в контексті постмодернізму — й непотрібними. Вони спочатку були пов'язані з життєвою ситуацією свого функціонування, виявляли виразну лінійну специфіку, але поволі зазнавали впливу особливого, щоразу неповторного, авторсько-індивідуального чинника, що не завжди відповідав еталонному інваріанту, наголошував на міфопоетиці, розмежовував жанровий зміст і жанрову форму, запроваджував синкретичну та пограничну практику, але й сам зазнав повної деіндивідуалізації, децентралізації, поглинаючись потоками сучасних ризоморфних структур. Таку тенденцію передбачив Л. Виготський, виявляючи у творчій практиці письменства XX ст. ідеї «естетичної катастрофи» та «знищення змісту формою». Посилювалась увага до реципієнта, який перебуває на межі позаестетичних реалій та художньої дійсності, тому здатен співвідносити наявні жанрові утвори, що дало підстави М. Бахтіну обґрунтувати тезу «подвійної орієнтації» Ж., яка розгортається водночас у «тематичній дійсності» та в дійсності читачів, часто виходячи за його естетичні межі. Сучасне розуміння Ж. висвітлено у наукових працях Н. Тамарченка («Теорія літературних родів та жанрів. Епіка», 2001), Б. Іванюка («Жанрологічний словник», 2001), Ніни Бернадської («Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція», 2004), монографія якої присвячена проблемам Ж., його теоретичної моделі та становлення від початку до постмодерністського дискурсу в українській літературі. Нонна Копистянська («Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», 2005) розглядає взаємодію Ж. і родів у системі генології, пропонує власні варіанти вивчення жанро- та системотворення в зарубіжній літературі.

Жанр-вста́вка *(лат. genus: рід, плем'я)* — композиційно локалізований жанр у структурі літературного твору, його органічний складник відрізняється від жанрового синтезу відносною автономністю. Ним можуть бути утопія (сон Христини Притиківни у романі «Повія» Панаса Мирного), вставні історії у романах «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Декамерон» Дж. Боккаччо тощо, гімн-епітамія у романі «Землетрус» Софії Майданської («*Господи, дай мені сили не йти проти волі твоєї, дай чинити те, Тобою накреслене...*»), серенада «У гаю, гаю...» в поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка, оповідання про Степана Линника у романі «Без ґрунту» В. Домонтовича та ін. Вони мають сюжетотвірну функцію (легенда про лебедину вірність у романі «Прапороносці» О. Гончара, сни Марії та Гната у повісті «Марія» У. Самчука), можуть динамізувати зображувані події або уповільнювати їх (ретардація), як-от у «Казках тисячі й однієї ночі». Особливо захоплювалися прийомом Ж.-в. письменники періоду «розстріляного відродження», вводячи поезії до своїх творів: «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії» М. Йогансена, «Чотири шаблі» Ю. Яновського.

Жа́нрова доміна́нта *(лат. genus: рід, плем'я і dominans: панівний)* — визначальна жанрова характеристика поліжанрового твору. Може виконувати самостійну композиційну роль, як-от плач Ярославни у «Слові о полку Ігоревім»; розподілятися між різними структурними рівнями, зумовлюючи стереоефект, що спостерігається при ознайомленні із циклом стилізованих під фольклор новел «Голос трави» та повістю-преамбулою у романі «Дім на горі» Вал. Шевчука; сприяти структурній упорядкованості, продемонстрованій романами у новелах «Вершники» Ю. Яновського, «Тронка» О. Гончара. Неадекватне сприймання Ж. д. може призвести до ускладнень рецепції ху-

дожнього твору. Так, психологічна драма «Блакитна троянда» Лесі Українки у постановці (1899) трупою М. Кропивницького зазнала невдачі, тому що була потрактована як соціально-побутова п'єса.

Жа́нрова ма́триця *(лат. genus: рід і нім. Matrize, від лат. matrix, matricis: матка, джерело, початок)* — структурний інваріант твору, генетично зумовлений комплекс усталених суттєвих ознак, характерний для завершального етапу жанрової еволюції. Такою була, наприклад, трагедія для класицистів, які орієнтувалися на зразки античної драматургії та міркування Арістотеля. Доцентрова стабільність Ж. м., підкріплена його мнемонічними можливостями, потребує повсякчасного ретроспективного самоусвідомлення та випробовувань творчою практикою, коли первинна основа постійно оновлюється. Тому жанр, за спостереженням М. Бахтіна, може забезпечити єдність і тяглість творчого процесу у великому історичному часі. Передусім це стосується фольклору, виповненого застиглими «стилістичними формулами» (О. Веселовський), постійною тропікою та відпрацьованими композиційними прийомами. Ж. м. еволюціонувала від початкового етапу наслідування, найпомітніше проявляється в архітекстуальних стилізаціях, пародіях, травестуванні. Особливо непокоїть вона авангардистів, які схильні до епатаційного відштовхування від унормованих ознак того чи того жанру.

Жа́нрова мода́льність *(лат. genus: рід, плем'я і modus: спосіб)* — властивість жанру, яка полягає у вираженні відношення змісту твору до об'єктивного світу, тематична характеристика художньої моделі залежно від встановлюваної нею вірогідності зображення, власне його можливості, дійсності чи необхідності. Так, героїчний епос українських дум розвинувся під впливом боротьби козацтва із зовнішніми агресорами. Поширення поезії в прозі раннього модернізму було спричинене кризою логоцентричних систем та ідеї науково-технічного прогресизму, заглибленням у внутрішній світ людини, між якою та довкіллям пролягала смуга відчуження. Закарбувавшись у композиційно-словесній структурі, відображаючи ціннісну шкалу колективної свідомості, будучи ідеологічно заангажованою, Ж. м. проявляється крізь призму жанрового стилю, завдяки якому формує комунікативне поле з реципієнтом. Тому найвиразніше постає в публіцистичному дискурсі, у сатирі, гуморесці, усмішці, анекдоті, оді, панегірику, байці, притчі тощо. Такі ознаки мають, зокрема, новели та кіноповісті О. Довженка періоду Другої світової війни. Ж. м. утверджується на основі жанрової матриці, що завдяки класицистам унормувалася, залежно від визнання тієї чи тієї теми постала формалізована ієрархічна жанрова система з розмежуванням аналогічно до стилів на високі (трагедія) та низькі (комедія) жанри. Романтики розглядали Ж. м. як опосередкований прояв узагальненої персоніфікованості автора, перейнятий потужними суб'єктивними переживаннями. Іноді спостерігаються розбіжності між нею та темою, зокрема при інтерпретації «високого» жанру засобами «низького», як у травестованій поемі «Енеїда» І. Котляревського, і навпаки.

Жа́нрова перео́бка *(лат. genus: рід, плем'я)* — художня трансформація певного твору засобами відмінного роду, виду та жанру. Так, І. Франко написав віршові казки «Абу-Касимові капці» та «Коваль Басим», взявши за основу прозові сюжети із «Тисячі і однієї ночі», Г. Аполлінер у вірші «На всіх богів цих цвинтар ждав» із циклу «Пісня безталанного в коханні» використав фрагмент листа турецького султана до запорожців, а наступним віршем «Відповідь запорозьких козаків турецькому султану» відтворив у поетичній формі знамениту козацьку епістолу. Часто вдавався до Ж. п. в інтерсеміотичному аспекті О. Довженко: його кіноповісті «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ» складаються із написаних ним новел, перероблених для потреб кінематографа.

Жа́нрова систе́ма *(лат. genus: рід, плем'я і грец. systēma: утворення)* — стійка єдність жанрових форм, сформована за тематикою, на відміну від жанрової типології пов'язана за синхронним та діахронним принципом на підставі ціннісних орієнтацій письменника та реципієнта, що набули нормативного вигляду. Синхронний принцип зумовлює її розбудову за відштовхуванням-притягуванням, з тематичною змістовністю жанрів, сукупність яких виявляє їхню багатоаспектність, де кожен вектор може бути визначальним. Йдеться про традиційні форми її зберігання, тобто про фольклор та класику, того чи того автора як суб'єкта Ж. с., відповідно — літературної школи та напряму, національного письменства, жанрової модальності, родової ознаки, функціональних та просторово-часових аспектів тощо. Діахронний принцип є підставою для фіксації еволюції жанрів, які за певного періоду історії літератури можуть набувати домінантного статусу порівняно з іншими.

Жа́нрова су́тність — означення античної епопеї, трагедії, ідилії, роману Нового часу; термін М. Бахтіна (стаття «Епос і роман /Про методологію дослідження роману/» 1941; «Питання літератури та естетики»). Вживши його, дослідник не подав пояснення. Очевидно, йдеться про художні принципи освоєння внутрішнього світу людини та довкілля із залученням понять субстанціонального та суб'єктивного, обґрунтованих Г.-В.-Ф. Гегелем. Найповніше Ж. с., на думку М. Бахтіна, розкривається у романі, в якому герой діє у динаміці формування, має як позитивні, так і негативні риси характеру. Головний мотив жанру зводиться до невідповідності персонажа його долі, соціальному положенню та оточенню, що спричинює неминучі колізії і конфлікти. Відчуження героя від соціуму та світу домінує в сучасному романі, в якому йдеться про розпад епічної цілісності індивіда, змушеного постійно переоцінювати життєву позицію, переживати кризові ситуації, іноді — катастрофи, долати перешкоди, але при цьому не втрачати життєвої перспективи, зумовлює нонфінальну наративну структуру, як у романі «Місто» В. Підмогильного. Тому романна свобода видається безмежною, багатогранною, поліфонічною.

Жа́нрова типоло́гія *(лат. generis: рід, плем'я, грец. typos: відбиток, форма, взірець, logos: слово, вчення)* — позасистемна опосередкована аналогія жанрів, розбудована, на відміну від пов'язаної з нею жанрової системи, не за тематичним принципом, а за модальністю, полягає в усвідомленні відносної єдності жанрів, є одним з провідних понять жанрології. Г. Поспєлов у статті «До питання про поетичні жанри» (1948) розмежовував зовнішні, змістовонейтральні (замкнута жанрово-стильова цілісність) та внутрішні (жанровий зміст як основа образного мис-

лення та художнього пізнання) форми жанрів. До другої групи відносять три жанрові типи, основою яких є співвідношення між художнім твором та довкіллям (епопеї, думи, оди) або романічні ознаки, спрямовані на осмислення еволюції характерів (образ Володьки Довбенка з трилогії «Волинь» У. Самчука), або етіологічний зміст, характерний для висвітлення станів нації, часто під час її становлення («Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної). Крім цього типологічного ряду, окреслюють міфологічну жанрову групу: до неї В. Халізєв додає релігійно-філософську (притча, житіє, містерія) та онтологічну, до якої належать карнавально-сміхові та космологічні різновиди. Ж. т. засвідчує і порівняння різних літератур, наприклад, словохвальна європейська ода співвідносна зі східною касидою.

Жа́нровий кано́н *(лат. genus: рід, плем'я і грец. kanōn: палиця; правило, норма)* — літературний еталон, зразок, традиціоналізована панівна форма певного періоду історії письменства. Він вивершує еволюцію, що складається з трьох умовних етапів — формування жанру, на підставі чого виникає жанрова матриця, його розвиток (становлення Ж. к.) та наступна його модернізація, пов'язана із послабленням та неминучим зістаренням, архаїзацією внутрішньоструктурної основи, що спричинює появу пародій, епатацій, травестій. «Пам'ять жанру» фіксує зазвичай другий етап, на якому використовується певна жанрова форма, що призводить до її унормування та поширення жанрового стилю. Йдеться передусім про літературні утвори модального характеру (сатира, пастораль, утопія тощо) з регламентованим ставленням до життя, як у класицистів чи реалістів, на відміну від балади, елегії, власне лірики з притаманним їм слабким відгуком на ту чи ту тему, тому вони уникають кризи у межах «великого історичного часу». Класицисти вважали Ж. к. трагедію та оду, романтики — поему, ліричний вірш, реалісти — роман тощо.

Жа́нровий *(лат. genus: рід, плем'я)* **підзаголо́вок** — спосіб авторського бачення жанру, що може вказувати на першоджерело, специфіку внесених до твору жанрових змін, давати реципієнту ключ до відповідного прочитання тексту. Так, Ольга Кобилянська наголошувала, що її твір «Земля» — оповідання, Леся Українка зазначала в дужках, що «Роберт Брюс, король шотландський» — шотландська легенда, «Пророк» — із біблійних мотивів, «Прокляття Рахілі» — апокриф, О. Влизько вказав, що його вірш «Дев'ята симфонія» — монолог.

Жа́нровий різно́вид — розмежування жанрів за сферою їх функціонування. Розмежовують загальнолітературні (поема, байка, гімн, ідилія, пастораль, трагедія, комедія тощо), національні (українська дума, іспанські ауто та ін.), стильові (епістолярний роман сентименталістів, балада романтиків, вірш у прозі ранніх модерністів тощо), індивідуально-авторські Ж. р. (усмішки Остапа Вишні). Таку схему обґрунтував А. Ткаченко у праці «Мистецтво слова: Вступ до літературознавства», (2002).

Жа́нровий си́нтез *(лат. genus: рід, плем'я і synthesis: з'єднання, складання)* — невід'ємна від процесів диференціації загальна тенденція жанрів до цілісності, єдності та взаємозв'язку, до утворення поліжанрової системи, генетично зумовленої природним синтетизмом мистецтва та настановою письменства на узагальнене художнє осягнення довкілля. Б. Іванюк вирізняє два основні умовні періоди зближення жанрових форм. Перший характеризується переходом від «рефлективного традиціоналізму» (С. Аверінцев) із цеховою традицією творчості до започаткованого романтизмом «рефлективного персоналізму», що супроводжувався деканонізацією жанру, послабленням його залежності від тематичного завдання, руйнуванням жанрової системи, посиленням жанрової модальності. Другий, хронологічно співвіднесений із XX ст., стосується вторинного наслідування класичної спадщини, критичного ставлення до жанрового канону, що особливо притаманне постмодернізму. З огляду на це окреслюються такі типи Ж. с., як внутрішньо-родовий (оповідання-балада «Мінотавр» Ф. Дюрренматта, роман-мелодрама «Море, море...» А. Мердока, поема-симфонія «Сковорода» П. Тичини), схрещення літературних та позалітературних жанрів (вірш-заповіт, вірш-тост тощо), метажанр. Найпростішою формою такого поєднання вважається контамінація. Складнішими варіантами Ж. с. є жанрова вставка, жанрова домінанта, наявна в літописах, що сприймаються як еклектичне поєднання хроніки за роками, дружинного епосу, легенди, переказу, повісті, агіографії тощо; у романі-поемі «Мертві душі» М. Гоголя, де виявлені ознаки епопеї, анекдоту, крутійського роману, поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка, в якій трапляються елементи трьох родів літератури, застосовується специфіка балади, думи, інвективи та ін.

Жа́нровий стиль *(лат. genus: рід, плем'я і грец. stylos: грифель для писання)* — композиційно-словесне вираження жанрового канону. Будучи генетичним породженням фольклору, Ж. с. від античності до класицизму був пов'язаний з темою, що зумовлювало інструментальне, функціональне використання жанру, вибір відповідної жанрової матриці, зокрема у застосовуваному від давніх греків та римлян вченні про три стилі — високий, середній, низький. Данте Аліг'єрі, наприклад, надавав перевагу високому стилю, ототожнюваному з латиною, тому свою поему, написану італійською мовою (ознака низького стилю), назвав «[Божественною] комедією». Аналогічних поглядів дотримувалися класицисти М. Опіц, Н. Буало, М. Ломоносов. Ж. с. не відповідає сучасному семантичному значенню стилю, позбавленому регламентаційних повноважень щодо тематико-стильової єдності.

Жанроло́гія *(лат. genus: рід, плем'я і грец. logos: слово, вчення)* — див.: **Геноло́гія**.

Жарго́н *(нім. Rotwelsch, Jargon, англ. jargon, slang, польс. żargon, від франц. jargon, що у XII ст. означало «незрозуміла мова; пташина мова»)* — соціолект, відмінний від літературної мови специфічною лексикою та вимовою, але позбавлений власної граматики. Поняття спочатку стосувалося мовлення французьких люмпенів XII—XV ст., відображеного в деяких баладах Ф. Війона, а також мови ідиш, що склалася у XII—XIII ст., вплинувши на створену пізніше, у XIV—XV ст., «Книгу Самуїла», рицарський роман («Книга про Бову») тощо. Нині позначає специфічне мовлення, насичене спотвореними або спеціально дібраними словами та словосполученнями, що порушують загальноприйняті мовні нормативи, замкнуте у своєму комунікативному полі, здебільшого не

пов'язане з певною традицією автохтонних мовців, притаманне мовленню представників соціальної (в минулому — козаки, бурсаки, духівництво та ін., нині — кримінальні типи, картярі, «нові росіяни», «нові українці» та ін.), професійної чи корпоративної (студенти, спортсмени, моряки, бізнесмени, фани тощо) групи із властивим їм способом існування за власними, нетрадиційними для загалу, часто потаємними ігровими правилами. Психологічною основою вживання такого мовлення є прагнення їх носіїв бути, як їм здається, дотепними або епатувати довкілля. Ж. як специфічний соціолект виявляється передусім у своєрідній лексиці, зокрема студентській (*шпора* — шпаргалка, *хвіст* — нескладений екзамен, *стипон* — стипендія, *висіти* — приємно проводити час, *випадати* — сміятися, *Вася* — парубок тощо), в експресивній вимові. Його конотативність, інколи прихована за високим стилем, так звана манірна мова або псевдоосвіченість, висміяна Мольєром («Міщанин-шляхтич»), М. Старицьким («За двома зайцями»), вказує переважно на егалітарність людини (*бабки* — гроші, *чувак* — парубок, *шарага* — група своїх, *кодло* — товариство), на середовище, де також культивується арго, яке, однак, має відкритий характер. Може відсилати й до чужомовного джерела (російське *мочить* — ліквідувати), супроводжуватися нецензурною лайкою. Прикладом корпоративного мовлення може бути і лебійська мова лірників XVIII—XIX ст.: *«Годі сухмаї кусморити, хоч ставлеників накурляю» («Годі сухарі гризти, хоч вареників наварю»)*. До Ж. відносять також книжну мову та макаронізми. Його інколи використовують у літературних текстах («Люборацькі» А. Свидницького, «Хлопська комісія» І. Франка, «Вуркагани» І. Микитенка, «Сліпці» М. Бажана, «Антон Біда — герой труда» І. Багряного) для характеристики персонажів та сфери їхньої діяльності. При цьому важливе дотримання чуття міри, яке засвідчила практика світового письменства, починаючи з античних часів (комедії Арістофана, Плавта, «Сатирикон» Петронія), практикували в середньовічній сміховій культурі, застосували представники Ренесансу та постренесансу («Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Корабель дурнів» С. Бранта), класицисти («Бригадир» Д. Фонвізіна), романтики та реалісти XIX ст. («Знедолені» В. Гюго, «Черево Парижа» Е. Золя), письменники XX ст.: «Ярмо пристрастей людських» С. Моема, «Шлях вгору» Дж. Брейна, «В суботу ввечері та в неділю вранці» А. Сілітто, «Лізі Маккей» Ж. П. Сартра, «Сталінка» О. Ульяненка, «Один на трасі» Галини Тарасюк та ін. Вивченням сучасного Ж. займається Леся Ставицька.

Жарт *(нім. Scherz, англ. joke, франц. plaisanterie, рос.: шутка)* — дотепний вислів, комічна дія, оксиморон, що викликає сміх, вживається для розваги, присоромлення, введення адресата в незручну для нього ситуацію. Давній різновид народної творчості, дотепний, зазвичай імпровізований, невеликий за обсягом, сюжетно завершений твір із несподіваною комічною розв'язкою, наповнений нісенітницями, каламбурами, приказками, прислів'ями, звуконаслідуваннями, алогізмами тощо. На Близькому Сході типологічні риси Ж. спостерігаються у латифі. Часто ознаками Ж. наділені такі жанри, як анекдот, небилиця, жартівлива пісня, бурлеск, фабльо, фарс та ін. Водночас таким терміном позначають зафіксований самим автором літературний жанр, наприклад фейлетон, гумореску, шарж, усмішку, інтермедію, одноактівку гумористичного чи сатиричного характеру, як-от «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» В. Дмитренка, «Драма без горілки (Жарт в одній дії)», «Химерний батько (Жарт у двох діях)» В. Самійленка, «Ювілей» А. Чехова.

Жартівли́ві пісні́ — гумористичні або сатиричні пісні фольклорного та літературного походження, яким властива настанова на комічний ефект. Охоплюють всі сфери людського життя, привертають увагу яскравою поетикою, невимушеною дотепністю, мають монологічну та діалогічну форму, антитетичний смисл. Будучи притаманними багатьом народнопісенним жанрам (календарно-обрядові, історичні, родинно-побутові тощо; коломийки, витребеньки, коротушки, шумки, передирки на весіллях), вони репрезентують сміхову культуру, сприймаються як різновид жарту («Ой там на товчку, на базарі / Жінки чоловіків продавали», «Гей, люди їдуть по ліщину», «Ой на горі жита много») або в'їдливої іронії («Ой що ж то за шум учинився», «Чи не той то Омелько»). Ж. п. здавен були складником репертуару скоморохів, мандрованих дяків, вертепу, позначилися на творчості напівлегендарної співачки Марусі Чурай («Грицю, Грицю, до роботи»), представників української школи в польській поезії, на поезії Т. Шевченка, на доробку дотепного інтерпретатора народного гумору С. Руданського, січових стрільців. Наприклад, пісня «Мав я раз дівчиноньку чепурненьку...», написана січовиками на Херсонщині, (1918), яку нині виконує квартет «Явір», тощо.

Жене́вська шко́ла літерату́рної кри́тики — група науковців (1913), заснована після смерті Ф. де Соссюра, до якої увійшли французькі літературознавці (А. Беген, Ж. Пуле, Ж. Русе, М. Реймон, Ж. П. Рішар, Ж. Старобінський), пов'язані із Женевським університетом, прихильники феноменологічного методу дослідження художньої дійсності, які аналізували мовну структуру творів для з'ясування світобачення письменника, духовної самтожності в історичній перспективі, ідіографізму особливостей суб'єкта рецепції художніх творів. Вони поділяли положення методології рецептивної естетики, герменевтики та психоаналізу. У своїх студіях, відкидаючи настанови англо-американського об'єктивного літературознавства, вони використовували положення феноменології М. Гуссерля та М. Мерло-Понті, концепцію «живого читання» Й.-Г. Гердера, обстоювали положення літературної критики як суб'єктивної діяльності, яка мусить бути «літературою про літературу», особливого значення надавали читачеві, який мав би сприймати свідомість автора, відносно суголосну, але не еквівалентну рецептивній. Так, Ж. Пуле на підставі розробленої ним критики ідентифікації вважав, що літературний твір генерує, встановлює розпорошені фрагменти свідомості, що окреслюються в комунікативному полі письменника й читача. Дослідник наголошував на потребі довірливого ставлення до авторської мови, наявності вміння бачити розбіжність між безпосередньо висловленим та думкою, прихованою у глибинах мовних структур. Важливішим у концепції Ж. ш. л. к. є висвітлення часопросторових аспектів, внутрішнього ландшафту художнього явища, символічних зв'язків у його тексті. На цьому наголо-

шукав Ж. П. Рішар, прагнучи побачити за зображеними об'єктами специфіку авторського сприйняття світу, оперуючи при цьому категоріями своєї теорії — тематичної критики. Ж. Старобінський, апелюючи до набутків інших гуманітарних дисциплін та медицини, осмислював інтерсуб'єктивний аспект творчої уяви. Суб'єктивістські положення їхньої літературної критики, апеляція до читача — мандрівного агента в літературному просторі — позначилися на постмодерністських студіях П. де Мана, Ж. Дельоза, Г. Міллера та ін.

Жест *(франц. geste, від лат. gestus: положення, поза; рух тіла)* — рух тіла, який може супроводжувати мову чи заміняти її; поширений комунікативний засіб. У мистецтві має систему засобів художньої виразності, трактується як один із текстів невербального змісту. Інколи його тлумачать з онтологічних позицій, зокрема «життєвого пориву» А. Бергсона. Ж. вживається як стійка традиція, зокрема закріплена у фольклорних жанрах, у сценічному мистецтві, скульптурі тощо, а також у семантично значущих ситуаціях (балеті). Іноді ці дві практики поєднуються, як-от у виконавця «Рамаяни». Особливого значення надавали Ж. у кінотекстах С. Ейзенштейн, О. Довженко, у виставах — Лесь Курбас, Б. Брехт, А. Арто, автор концепції «театру жорстокості». А. Жаррі був переконаний, що актор покликаний «спеціально створювати собі тіло», відповідне тій чи тій ролі, Анна Юберсфельд зауважувала «насолоду глядача, щоб читати і перечитувати письмо тіла». Театр, орієнтований на Ж., можна розглядати, за термінологією Ф. Ніцше, в річищі діонісійства. Іноді Ж. ставав домінантним для певного стилю, зокрема дадаїзму з його антивербальним пафосом. У постмодернізмі Ж. застосовується як відмова від європейського логосу, від метафізичного розуміння слова та мислення, висвітлюється в аспекті концепції «тіла без органів», визволення індивідуального від тиску універсальних загальників, запровадження ідеї нефіксованої семантичної ситуації Ж., суголосної ідеї постмодерністського означування. Водночас увиразнюється спростування панівної у класичному театрі детермінації авторського задуму на користь інтерпретації режисера-постановника, усувається лінійне розгортання вистави, заповненої пластико-просторовими конфігураціями.

Же́ста *(франц. chansons de geste: пісні про діяння)* — французький героїчний епос із наскрізною темою, створений на межі XI—XII ст.; низка ліро-епічних поем за історичними мотивами (збереглося до 90), об'єднаних довкола центрального героя. Твір зазвичай складався з одного епізоду життя персонажа. Інтертекстуальною основою Ж. були фольклорні фабули раннього періоду та літературні тексти мандрівних музик-жонглерів. Умовно в Ж., за класифікацією трувера Бертрана де Бар-сюр-Оба (поема «Жирар де Віан», 1210), виокремлюють три цикли. Сюжети першої, або «Королівської жести», групуються довкола нарацій (засвідчених, зокрема, «Піснею про Роланда») про центрального персонажа — Карла Великого як виразника державотворчості, його батьків Пипіна Короткого та Берту Великоногу, його юність, походи тощо. Невдовзі патетичний дискурс поступився перед комічним — «Прочанство Карла Великого» (прибл. 1240). Головним героєм другого циклу XII ст. («Жести Гарена де Монглан», поеми «Коронування Людовіка», «Німська підвода», «Пісня про Гільома Оранжського», «Приборкання Оранжа» та ін.) поставав ідеальний васал Гільом д'Оранж (помер у 812), нащадок міфічного Гарена де Монгланя, який захищав Францію та нерішучого короля Людовіка. Поеми третього циклу пов'язані з драматичними подіями, що стосувалися внутрішнього розбрату на теренах Франції («Жеста Доона де Майанс», відома як «Жеста зрадників», поеми «Жерар де Руссільон», 1170; «Жеста Рено де Монтобан», кінець XII ст.), виражали народне несприйняття їх («Рауль де Камбре»). До Ж. цього циклу зараховується ще низка написаних у XII ст. поем «Лотарингці». «Провінційна жеста» охоплювала різні поеми, що стосувалися бургундських, лангедокських, каталонських та ін. легенд і переказів. Більшість текстів цього жанру має обсяг від 1000 до 20 000 віршових рядків, поділяється на строфи (лесси або тиради). Силабічні десятискладники, пов'язані асонансами, у XII—XIII ст. були замінені дванадцятискладниками, асонанси — римами, зокрема у «Жесті Рено де Монтобан». Ж. відзначалися внутрішньожанровою різноманітністю, декламувалися під акомпанемент віоли, арфи та ін. музичних інструментів. Завдяки італійським кантасторіям (співцям) цей жанр поширився в Італії, позначившись на пізніших поемах «Закоханий Роландо» М. Боярдо та «Шалений Роландо» Л. Аріосто. Щодо походження Ж. у медієвістиці зафіксовано відмінні погляди. Апологети пісенної версії (кантилени) Г. Парис, Л. Готьє та ін. вважають таким джерелом фольклор, а італійський дослідник П. Райн вказував, що їх основою можуть бути франкські легенди, французький філолог П. Майєр — спогади про історичні події, А. Азар — монастирські перекази і житія. Гіпотезу про пісенну генезу Ж. спростовували російський вчений О. Веселовський, англієць В. П. Кер, швейцарець А. Гейслер.

Жива́ газе́та — читання літературних творів з естради або імпровізованої сцени. Мала вигляд театралізованої вистави на актуальні теми, виникла через брак паперу у 1919 як пропозиція всеросійського з'їзду працівників РОСТА (Російське телеграфне агенство). У першій половині 20-х XX ст. практику Ж. г. поширювали «гартованці», «плужани», авангардисти та ін.

«Жива́я старина́» — видання Відділення етнографії Російського географічного товариства (Петербург, 1890—1916) за редакцією спочатку В. Ламанського, потім — О. Шахматова, С. Ольденбурга. Серед багатьох матеріалів з питань етнографії, фольклору, діалектології, тут друкувалося чимало цінних досліджень О. Веселовського, О. Пипіна, О. Соболевського, О. Рахманова, О. Потебні, І. Манжури, В. Боцяновського, І. Свєнціцького, М. Сумцова, Ю. Яворського, В. Перетца, Ф. Колесси, В. Гнатюка, М. Халанського, в яких ґрунтовно висвітлювалася духовна та прикладна культура українців.

«Живе́ сло́во» — громадсько-політичний, літературно-мистецький журнал (Львів, 1939, березень—серпень; з'явилося шість чисел) за редакцією П. Костюка. Крім позалітературних матеріалів, тут друкувалися поетичні добірки Ю. Бундзяка, Ф. Нефелія, Г. Никоровича, прозові твори Д. Корбутяка, переклади (з доробку Джека Лондона, К. Уейського тощо), літературно-критичні статті М. Возняка про І. Франка; С. Смаль-Стоцького про М. Драгоманова; матеріали про В. Стефаника, М. Павлика тощо.

«Живóе слóво» — літературно-науковий та політичний журнал москвофілів (Львів, 1899), видання О. Мончаловського за редакцією Ю. Яворського, присвячений аналізу літературного життя Росії й тиражуванню власної епігонської продукції. Іноді на його сторінках з'являлися твори українських письменників, як-от новела «Виводили з села» В. Стефаника.

«Жизнь» — назва кількох однойменних російських журналів, започаткованих періодичним виданням «легальних марксистів» (Петербург, 1897—1901; з 1902 виходив у Лондоні) за редакцією В. Поспєлова під фактичним керівництвом журналіста, громадського діяча В. Поссе. Крім партійних публікацій, на його сторінках з'являлися твори М. Горького, О. Серафимовича, І. Буніна, Л. Андреєва, Є. Чірікова та ін. російських письменників. Водночас тут друкувалися польські (С. Жеромський, Еліза Ожешко, В. Серошевський. А. Немоєвський та ін.), а також українські митці («Для загального добра» М. Коцюбинського, «Муляр», «Домашній промисл» І. Франка, «Мужицька смерть» Л. Мартовича, «Новина», «Синя книжечка», «Сама-самісінька» В. Стефаника, «З селянського побуту», «Valse melancolique» Ольги Кобилянської тощо). Журнал надавав площу і для полемічних статей «Два напрями в новітній італійській літературі (Ада Негрі і д'Анунціо)», «Малоруські письменники на Буковині», «Нові перспективи і нові тіні (нова жінка західноєвропейської белетристики)», «Замітки про нову польську літературу» Лесі Українки, в архіві часопису зберігається її стаття «"Михаель Крамер". Остання драма Гергарда Гауптмана». Під назвою «Ж.» виходили також науково-популярне видання (Петербург, 1906—07) за редакцією І. Чугунова, літературно-художній, політичний ілюстрований часопис (Одеса, 1918) за редакцією С. Штерна, журнал літератури і мистецтва (М., 1922; з'явилося тільки три номери) за редакцією В. Язвицького та Б. Кроніна, а також збірник художньої літератури (1908) як альтернатива «Знанию». Таку саму назву мало засноване в 1913 (Київ) російськомовне робітниче кооперативне товариство, призначене для тиражування російської літератури. Видало один номер однойменного журналу (1920).

«Жизнь для всех» — літературно-художній, науковий, громадсько-політичний щомісячник (Петербург, 1910—17) за редакцією С. Поссе. Обстоював ідею просвітницької кооперації. Поряд із творами Л. Толстого, М. Горького, Є. Чірікова, О. Неврова тут друкувалися твори українських письменників: «Наука», «Поганяй до ями» А. Тесленка, «Сміх», «В дорозі» М. Коцюбинського.

«Жизнь и искýсство» — щоденна літературно-художня, політична газета (К., 1893—1902), видання І. Манукова за редакцією М. Країнського. На її сторінках висвітлювалися події літературно-мистецького життя в Україні, з'являлися твори Олени Пчілки («Три ялинки»), Людмили Старицької-Черняхівської (казка «Зірка натхнення»), а також російських письменників — Л. Толстого, О. Купріна, С. Бердяєва, російськомовні переклади з доробку О. Мірбо, А. Доде, А. Конан Дойля, Дж. К. Джерома, Елізи Ожешко, Г. Сенкевича, друкувалися літературно-критичні статті про творчість Т. Шевченка, М. Кропивницького, О. Грибоєдова, М. Некрасова, О. Островського, Е. Золя, Г. Гейне, Ю. А. Стріндберга, рецензії (зокрема, на вистави труп М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського та Марії Заньковецької) та огляди періодики, звіти про роботу Літературно-артистичного товариства у Києві.

Жир — див.: **Джир.**

«Житé і слóво» — літературно-художній, громадсько-політичний журнал (Львів, 1894—97; спочатку виходив один раз на два місяці, з 1896 — щомісячник) за редакцією І. Франка, мав підзаголовок «Вісник літератури, історії і фольклору» (1894—95). Мав розділи «Белетристика», «Статті наукові та етнографічні», «Критика і бібліографія», «Хроніка». До авторського колективу, крім І. Франка (цикл поезій «Зів'яле листя», повісті «Основи суспільності», «Для домашнього огнища», драми «Сон Святослава», «Кам'яна душа», «Учитель» тощо), входили Леся Українка, П. Грабовський, О. Маковей, які друкували в журналі свої поетичні добірки та поеми, М. Коцюбинський («Посол від чорного царя») та ін. Часто на сторінках часопису з'являлися переклади зі спадщини Софокла, Фірдоусі, В. Гюго, К. Рилєєва, М. Чернишевського, І. Тургенєва та ін. Особливе місце посідали літературно-критичні студії («М. Шашкевич і галицько-руська література» І. Франка, «Літературні стремління галицьких русинів від 1772 до 1872 рр.» О. Терлецького, «Не так тії вороги, як добрії люди» Лесі Українки тощо), епістолярій М. Шашкевича, М. Драгоманова, С. Руданського, фольклорні студії І. Франка, В. Гнатюка, Лесі Українки, М. Павлика, Л. Василевського, рецензії на літературні твори, з якими виступали М. Драгоманов, І. Франко, А. Кримський, В. Щурат, П. Грабовський.

Житіє́ — див.: **Агіогрáфія.**

«Житіє́ Ніни» — пам'ятка давньогрузинської писемності (X ст.), відома за Шатберським та Челіським варіантом. Вона полемізує з більш ранніми агіографічними творами про грузинських просвітителів Варфоломія (сиро-вірменська версія) і Григорія (греко-вірменська версія), обстоює прилучення Грузії до християнства, засвідчує національну свідомість, яка окреслилась під час дискусії про грузинсько-вірменську церкву, задокументалізовану, зокрема, твором «Розмежування Грузії та Вірменії» католикоса Арсена (855—882). «Ж. Н.» належить до циклу «навернення Грузії», присвячене долі дівчини Ніни, яка не лише прийняла вчення Ісуса Христа, а й прищепила його своїм краянам.

«Життє́вий порúв» — метафора А. Бергсона, основа його моделі творчої еволюції, обґрунтованої у філософських працях «Творча еволюція» (1907) та «Два джерела моралі і релігії» (1932). Спираючись на плотінську концепцію еманації, дослідник доводив, що зароджений у певному центрі простору та часу життєвий плин перетікає через покоління, розмежовується, розпорошується між індивідами, не втрачаючи власної сили, а, навпаки, збільшуючи внутрішню інтенсивність. «Ж. п.» уподібнюється до вибуху гранати, тому люди, схожі на дрібні часточки, можуть лише здогадуватися про потужність первісного вибуху. Існують не речі, а дії, творчі жести, яким інертна матерія постійно чинить спротив, а тому чимало здібних людей не зберігають свого стартового імпульсу, загальмовуються в одноманітному русі, «подрібнюються». Проте тяглість життя завжди цілісна, вільна і незворотна, здатна, живлячись надсвідомістю, ре-

презентованою Богом, протистояти безживному механіцизму. Переживаючи еволюційні стадії від рослинного та тваринного існування до розумного самоствердження, долаючи обертання по колу, покликання людини спрямовується до вершини розвитку — творення відкритого елітарного суспільства, розбудованого за християнськими етичними принципами. «Ж. п.» як різновид «філософії життя» зумовлений потребою висвітлювати «організований світ як гармонійне ціле», осяжний за допомогою інтуїції. Погляди А. Бергсона, власне бергсонізм, стимулювали творчі пошуки модерністів.

«Життє́вий світ» — метафора Е. Гуссерля, вживана на позначення світу в його людській значущості, конкретно-історичної основи погодженого досвіду, або універсуму сутнього. На рівні феноменологічної настанови «Ж. с.» врівноважує інтенціональну суб'єктивність. Науки та мистецтва, зокрема література і літературознавство, прагнуть пізнати світ «сам по собі», абстрагуючись від інтерсуб'єктивних умов. Е. Гуссерль убачає кризу сучасного інтелекту в його нехтуванні власними життєвими підвалинами, у спробах підміни їх штучними логіко-математичними утвореннями. Лише відмова від панівного схематичного фізикалізму може повернути людині повноту життя. Такі міркування були суголосні позиціям модерністів, які розбудовували свою художню концепцію на засадах «філософії життя».

Життєподі́бність — створення ілюзії тотожності літератури як мистецтва слова та об'єктивної дійсності, їх нерозрізнення. Поняття протилежне художньому вимислу, як зауважив Й.-В. Гете у статті «Про правду і правдоподібність у мистецтві». Реалісти абсолютизували Ж., проголошували умовні форми «фальшивими», не визнавали письменства в його іманентних характеристиках. У радянському літературознавстві (30—50-ті XX ст.) цей принцип був канонізований, зумовив появу ілюзійно-міметичної псевдолітератури, спрофанувавши арістотелівську концепцію наслідування. Про небезпеку в літературі та житті правдоподібної істини і неправдоподібної правди йшлося у романі «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича. Потреба Ж. актуальна в художньому творі, однак має бути застосована із чуттям міри задля усунення дистанції між текстом і читачем.

«Життя́ і мисте́цтво» — літературно-мистецький щомісячник (Львів, 1920) за редакцією М. Струтинського. У розділах «Поезія», «Оповідання, новели, нариси, драми», «Мистецтво, критика, наука» та ін. репрезентував твори новітніх на той час стильових тенденцій. На його сторінках друкувалися поезії П. Карманського, О. Луцького, М. Рудницького, В. Щурата, М. Філянського, Степана Терена, прозові твори О. Маковея («Тиха година», «Мертве місто»), М. Яцківа («Чотки»), К. Поліщука («На волі», «Отаманша Соколовська»), М. Рудницького («Оксамитні очі», «Притаємний гумор»), літературно-критичні статті М. Возняка, К. Лавріновича (псевдонім К. Поліщука), М. С. (криптонім М. Струтинського), А. Хомика, В. Дорошенка, Б. Данчинського (псевдонім Ф. Федорціва). Журнал також знайомив свого читача із перекладними творами П. Альтенберга, О. Вайлда, В. Гаршина та ін. Тут також з'являлися репродукції картин М. Жука, М. Анастазієвського, М. Бурячка, Л. Геца, С. Васильківського.

«Життя́ й револю́ція» — позагруповий щомісячний журнал «громадського життя, літератури й науки» (Київ, 1925—34). Висвітлював тогочасну політико-економічну проблематику, а згодом відтворював літературно-мистецьке життя періоду «розстріляного відродження». Склад редакційної колегії постійно змінювався. На його сторінках друкувалися представники різних угруповань — «неокласики», «ланківці» (марсівці), «гартованці», авангардисти та ін., представники як старшого покоління (С. Васильченко, М. Вороний), так і молодшого. Щономера публікувалися поезії В. Сосюри, Д. Фальківського, М. Бажана, М. Рильського, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, Т. Осьмачки, І. Багряного, Г. Шкурупія, Г. Косяченка, О. Влизька, В. Поліщука, В. Мисика, М. Булатовича та ін. Читач міг вперше ознайомитися з новою прозою Г. Косинки («Циркуль»), Б. Антоненка-Давидовича («Смерть», оповідання «Де когут співає на три держави»), В. Підмогильного («Невеличка драма»), Є. Плужника (поезії та п'єси «Професор Сухораб», «У дворі на передмісті»), Л. Смілянського (повість «Периферія»), а також творами О. Слісаренка, Ю. Яновського, М. Івченка та ін., з матеріалами, присвяченими 60-річчю М. Грушевського (1926. — Ч. 10), полемічними критичними розвідками А. Музички, П. Филиповича, М. Зерова, А. Ніковського, К. Довганя, В. Гадзинського, І. Айзенштока, Ю. Меженка, Г. Майфета, А. Лейтеса, Ф. Якубовського, О. Дорошевича, Б. Коваленка та ін., зі спогадами корифеїв українського театру М. Садовського («Мої театральні згадки»), П. Саксаганського («Шляхами життя»). Під тиском вульгарної соціологічної критики журнал втрачав відповідність високим естетичним критеріям. У 1932 він став органом Федерації радянських письменників України, у 1933 — місячником оргкомітету Всеукраїнської спілки радянських письменників.

«Жіно́ча до́ля» — громадсько-політичний ілюстрований щомісячник (Коломия, 1925—39) за редакцією Олени Кисілевської. Крім інформації загальнополітичної та емансипаційної проблематики, тут друкувалися художні твори як українських класиків (Т. Шевченко, С. Руданський, І. Франко, Леся Українка), так і сучасників — Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко, Марійки Підгірянки (псевдонім Марії Домбровської), П. Тичини, Остапа Вишні, Олени Журливої, Ірини Вільде та ін. На сторінках журналу були вміщені переклади з доробку П. Джонсона, К. Гамсуна, Ю. Ахо. Часопис мав додатки «Світ молоді» (1932—39) та «Жіноча воля» (1929).

Жіно́ча ри́ма — див.: **Парокситóнна ри́ма.**

«Жіно́чий го́лос» — культурно-освітній ілюстрований журнал (Львів, 1931—39), що мав на меті консолідувати рух емансипації, віддавав перевагу публіцистичним жанрам (найактивніша авторка — Іванна Блажкевич), популяризував твори Лесі Українки, В. Стефаника, Марійки Підгірянки, відгукнувся на смерть В. Стефаника.

Жни́вні пісні́, або **Жнивки́**, — різновид календарно-обрядової народної поезії, пісні, що виконувались під час літніх робіт на лану (кінець липня — серпень) і пов'язувались із збиранням урожаю. До жнив ретельно готувалися: женці виходили в поле до схід сонця. Господар лану перед роботою примовляв: «*Боже, поможи щасливо день спровадити — святий хліб зібрати!*» Якщо на ниву приходили діти, то вони

отримували від батьків благословення «жито жати». Чоловіки зазвичай косили, а жінки жали «золотими» серпами та в'язали снопи, приспівуючи: «*Вгору, сонечко, вгору, / Хай я нивочку дожну. / Ой, ланеланочку, / Скажи ж мені правдочку, / Чи будемо ми в кінці, / Чи будемо ми в кінці? / Ой будем, доню, будем, / Лиш нивоньку дожнем*». Дівчата на виданні виконували пісні, що асоціювалися з весіллям: «*Буде тота пшениченька / На коровай тобі*». Ж. п. прості, щирі, як і косарські та гребовицькі пісні, характеризуються тонкою поетичністю:

Маяло житечко, маяло,
Як у полі стояло;
А тепер не буде маяти,
А буде в стодолі лежати.
До межі, женчики, до межі,
Бо мої пиріжки у дежі.
До краю, женчики, до краю,
То я вам пиріжечка покраю.
Котився віночок по полю,
Просився женчиків додому:
«Возьміте мене, женчики, з собою,
Та занесіть мене до господаря в стодолу,
Бо я вже в чистім полі набувся,
Буйного вітру начувся,
Од ясного сонечка нагрівся,
А дрібного дощику напився;
Нехай же я в стодолі одпочину,
Поки вивезуть мене знову на ниву».

Ж. п. , як зажинкові та обжинкові (дожинкові), зберігають відгомін хліборобських міфів, низку магічних дій, спрямованих на забезпечення людського добробуту. Дожинаючи ниву, женці залишали стебла з колосками «Спасові на бороду» («перепілка», «перепелиця», «коза», «дідова борода» тощо), зв'язували їх червоною ниткою або виплітали колосяну китицю, зв'язували їх колоссям вниз, зерна виминали і розсіювали, примовляючи «*Роди, Боже, на всякого долю*», сплітали вінок із житніх чи пшеничних стебел, польових квіток та калини як магічний символ майбутнього врожаю («*вищий від плота, ще дорожчий від злота*»), вінчали ним полукіпок, накладали його на голову обраній жінці («княгині») і з останнім, перев'язаним червоною стрічкою снопом (дідухом), якого ніс парубок, співаючи обрядових пісень («*Сидить ворон на копі, / Дивується "бороді": / Ой, чия ж то "борода" / сріблом-злотом обвита?*»), рушали додому. Також славили ниву за багатий врожай («*Як на небі зірочок, /Буде стільки кіпочок*»), господаря («*соколонька*», «*соловейка*»), господиню («*голубочку*»), хату («*золоту браму і срібную призьбу*»). Женці намагалися захиститись від польових духів (польовика, русалок), які залишилися зимувати в «бороді». Опису таких пісень та обрядів присвячено праці С. Килимника («Український рік у народних звичаях в історичному освітленні», 1962), О. Воропая («Звичаї нашого народу», 1966), В. Скуратівського («Місяцелік: Український народний календар», 1993) та ін.

«Жо́вта пре́са» — низькопробна преса, що перекручує факти, дискредитує певні явища та постаті у гонитві за сенсаціями чи задля підтримання вузьких партійних або корпоративних інтересів; розрахована на невибагливі смаки масового читача. Часто на сторінках таких видань з'являється значна кількість еротичних публікацій, кримінальна хроніка, безцеремонно висвітлюються подробиці приватного життя відомих осіб. Виникнення «Ж. п.» спричинене поширенням коміксів («преси для неписьменних»), які малював у 1895 Вотколт для нью-йоркської газети «The World». Героєм коміксів був «жовтий малюк», що невдовзі з'явився на шпальтах «New-York Journal», спровокувавши скандал між власниками двох видань, Дж. Пулітцером та Р. Герстом-молодшим. Редактор «New-York Press» Е. Вордмен назвав обидві газети «Ж. п.», засади якої обґрунтував Р. Герст-молодший, звертаючи увагу на «елементи примітивної природи» пересічного читача, його інстинкт самозбереження, що зумовлював появу публікацій про вбивства, суїциди, нещасні випадки, побутові драми; поради, як зберегти здоров'я, правильно харчуватися тощо; кохання та секс, одруження, любовні трикутники, розлучення, романтичні історії; честолюбність, що до неї апелювали таємничі матеріали, друковані з продовженням. «Ж. п.» часто виконує розважальну функцію.

«Жо́втень» — літературно-мистецький збірник Всеукрліткому (Харків, 1921). Починався програмовою статтею «Наш Універсал», підписаною М. Хвильовим (М. Фітільовим), В. Сосюрою та М. Йогансеном, в якій обґрунтовувалася позиція «пролетарських митців українських», несумісна з «футуристичними безмайбутниками» та «неокласиками». У «Ж.» публікувалися поетичні твори В. Сосюри («Роздули ми горно», «1917 рік»), М. Хвильового («За обрієм зима», «В електричний вік»), М. Йогансена («Жовтень», «Комуна»), В. Поліщука («Жовтень», «Пасіка»), оповідання «Собака» В. Підмогильного, п'єса «Веселий хам» Я. Мамонтова, літературно-критичні статті С. Пилипенка, В. Коряка, М. Тростянецького (один із псевдонімів М. Фітільова).

«Жо́втень» — літературне угруповання (Київ, 1924—26), засноване на базі Асоціації Комункульту. Свою платформу, суголосну маніфестам авангардистів, «гартованців» та «плужан», «Ж.» задекларував у газеті «Пролетарська правда» (1925). Угруповання домагалося розбудови фантомної «пролетарської» культури. До «Ж.» входили В. Десняк, І. Ле, Я. Савченко, Ф. Якубовський, В. Ярошенко, М. Терещенко, Ю. Яновський та ін. Після розпаду організації більшість його представників перейшла до ВАПЛІТЕ, частина — до ВУСППу.

«Жовтне́ве ко́ло» — літературна група українських письменників-емігрантів «лівої» орієнтації, яка виникла в Празі в середині 20-х XX ст. Її утворювали А. Павлюк, А. Хмелюк, С. Масляк та ін. Група мала зв'язки з чеськими авангардистами.

«Жовтне́вий збі́рник» — літературно-художнє видання (Харків, 1924) за редакцією М. Равіча-Черкаського. У ньому були вміщені вірші М. Бажана, Г. Коляди, А. Паніва, П. Филиповича, Т. Осьмачки, уривки з поем «Махно» та «Воно» В. Сосюри, проза І. Микитенка, О. Слісаренка, П. Панча, О. Досвітнього, критичні розвідки М. Доленги, Б. Якубського.

Жокта́у — давній ліро-епічний жанр казахської поезії, плачі на честь загиблих народних героїв.

Жомончі́ — виконавець-імпровізатор киргизького народного епосу.

Жонгле́ри (*франц. jongleur, від лат. joculator: жартівник)* — мандрівні професійні лицедії, співаки

та музики, актори, відомі під різними назвами у різних країнах: джонглари у Каталонії, хуглари в Іспанії, шпільмани у Німеччині, менестрелі в Англії, гусани у Вірменії, шамакаї у Волзькій Булгарії, кизикчі в Узбекистані, скоморохи в Київській (пізніше у Московській) Русі, мандровані дяки в Україні та ін. Вони продовжували традицію античних мімів, дружинних співаків, стали обов'язковим складником палацової культури середньовіччя, брали участь у релігійних церемоніях, містеріях. Їх діяльність не схвалювала канонічна церква. Особливо відомі Ж. у середньовічній Франції (X—XIII ст.), що були виконавцями героїчних епічних пісень (жести, шансон де жест) під акомпанемент віоли або арфи, зокрема «Жести Рено де Монтобан», «Пісні про Роланда», «Пісні про мого Сіда». У ярмаркові дні вони розігрували на майданах дотепні власні сценки, комедії, фарси, доповнюючи їх фокусами, блазнюванням, акробатикою, показом дресированих тварин. Деякі з них продовжували дотримуватися традиції виконання епічних пісень та духовних віршів, інші поринули в діонісійську стихію балаганної сміхової культури, стали творцями улюблених серед простолюду фабльо, поширювачами анекдотів. Нині поняття «Ж.» називає артистів цирку, які одночасно підкидають і спритно ловлять кілька предметів.

Журна́л *(франц. journal, від jour: день),* або **Часо́пис,** — періодичне видання (тижневик, півмісячник, місячник, квартальник тощо), засіб масової інформації, призначений впливати на громадську думку, знайомити реципієнта з новими подіями, художніми творами та критикою на них. Типологізація Ж. здійснюється також за змістом та читацьким призначенням. Від оперативної газети він відрізняється меншою періодичністю, обсягом (до 25 друкованих аркушів), форматом (спеціальний журнальний), вужчим, детальним вибором жанрів, специфікою верстки (журнальна верстка), більшим обсягом аналітичних, фундаментальних, художніх публікацій, характером поліграфічного оформлення. На його сторінках вміщують різножанрові тексти, фотоматеріали та ін., розташовані у рубриках відповідно до фахової спрямованості (літературно-мистецький, літературознавчий, громадсько-політичний, історичний тощо) та адресності часопису (дитячий, юнацький, жіночий). Першим часописом вважається «Журнал науковців» (Париж, 1665). У XX ст. з'явилися такі синкретичні утворення, як кіно-, радіо-, тележурнал. Перші в Україні літературні Ж. були польськомовні, як-от «Зібрання творів цікавих, що сприяють пізнанню різних народів і країв, вийнятих із щоденних та інших періодичних видань» (січень—червень 1795 р.), російськомовні («Харьковский Демокрит», «Украинский вестник», «Украинский журнал»), лише «Основа» в середині XIX ст. почала набувати вигляду українського періодичного видання.

«Журна́л бібліоте́карства та бібліогра́фії» — фахове видання Всенародної бібліотеки України (нині — Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського), здійснюване в Києві (1926—30). Крім специфічних історико-теоретичних та методологічних статей, тут друкувалися бібліографічні покажчики, зокрема М. Ясинського, в яких фіксувалися тогочасні українські видання. У часописі було відведено окремий розділ для інформації про літературу.

«Журна́л для все́х» — щомісячний ілюстрований науково-популярний та літературний журнал (Петербург, 1896—1906). Видавав його Д. Теніке, пропагуючи релігійно-етичні принципи, та В. Миролюбов (з 1898), який надавав сторінки часопису для публікації творів К. Станкевича, Д. Маміна-Сибіряка, Л. Андреєва, І. Буніна, А. Чехова, М. Горького. Водночас тут друкувалися й твори українських письменників (Т. Шевченка, О. Стороженка, М. Кропивницького, Б. Грінченка, І. Франка), з'являлися матеріали про творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша, Панаса Мироного, І. Франка та ін., літературно-критичні студії О. Кониського, М. Сумцова, Олександри Єфименко тощо. До кінця 1908, після заборони царською владою, журнал виходив під назвами «Народная весть», «Трудовой путь». У 1928—29 поновлений як орган «Кузницы», домагався побудови ілюзорної «пролетарської літератури».

«Журна́л Министе́рства наро́дного просвеще́ния» — педагогічний загальнонауковий щомісячник (Петербург, 1834—1917) за редакцією О. Нікітенка, К. Ушинського, Л. Майкова та ін. У ньому публікувалися матеріали з різних галузей гуманітарних наук, зокрема студії з античної, візантійської, києворуської літератур, етнографічні, фольклористичні, мовознавчі розвідки, які стосувалися також української усної та писемної словесності, починаючи зі статей М. Гоголя «Про малоросійські пісні», А. Скальковського «Усні перекази про Новоросійський край» тощо. Читач мав нагоду ознайомитися з «Розвідкою про народну словесність і письменство» М. Драгоманова, а також із рецензіями на дослідження «До історії південноруської літератури XVII ст.» М. Сумцова, «Нариси історії української літератури» М. Петрова, на видання «М. О. Максимович» С. Пономарьова, «Київський митрополит Могила та його сподвижники» С. Голубєва, «Феофан Прокопович та його час» І. Чистова, «Пояснення малоруських і споріднених народних пісень: Колядки і щедрівки» О. Потебні, «Апокрифи та легенди» І. Франка та ін. У 1837—55 регулярно друкувалися «Покажчик щойно друкованих книг», «Відомості про нові знакомиті книжки як іноземні, так і ті, що виходять у Росії», в яких можна було знайти інформацію і про українські видання. При часописі з'являлися «Літературні додатки до журналу Міністерства народної освіти» («Литературные прибавления к журналу Министерства народного просвещения»).

«Журналі́ст Украї́ни» — журнал, орган Спілки журналістів України (Київ, з 1982), який постав на основі інформаційного бюлетеня (1975—82). Нині його видає інформаційно-рекламне агентство «Київ-Ірмапрес». Присвячений роботі сучасної журналістики, дослідженню її історії, осмисленню специфіки фаху. На сторінках видання друкуються аналітичні статті В. Шкляра, М. Нечиталюка, П. Ящука, О. Мелещенка, В. Крупського, В. Яременка та ін.

Журналі́стика *(франц. journal, від jour: день)* — форма громадської творчої діяльності в періодичних виданнях, на радіомовленні і телебаченні, що потребує фахового оперативного осмислення та поширення поточної інформації із застосуванням сучасних електронно-комп'ютерних технологій. Покликана сприяти формуванню та утвердженню національного інформаційного простору, захищати його від сто-

ронніх руйнівних впливів. Ж. називає також відповідну науку, котра вивчає закони літературно-публіцистичної творчості, розробляє методи організації й роботи періодичних видань, радіо-, телепередач; систему періодики — газети, журнали, альманахи, вісники, збірники тощо. Проблеми теорії, історії, практики Ж. висвітлені у дослідженнях А. Москаленка, В. Здоровеги, Г. Вартанова, Д. Прилюка, Д. Григораша, Ю. Лазебника, В. Качкана, О. Мукомели, М. Тимошика, В. Ризуна, В. Полковенка, Ю. Шаповала та багатьох інших. Питаннями Ж. та її історії займається журналістикознавство, що висвітлено Тетяною Трачук (дисертація «Зародження і розвиток журналістикознавчих досліджень в Україні /кінець XIX — 80-ті роки XX ст./»).

Журна́льна ве́рстка — формування сторінок видання журнального типу з текстових та ілюстративних матеріалів. На відміну від газетної верстки, має відносно помірні компоненти, певну звуженість та строгість рубрикацій, характеризується укрупненими публікаціями.

«Жьон Бельжі́к» *(франц. «Jeune Belgique»)* — щомісячник «Молодої Бельгії» (1881—87). Будучи виданням брюссельських модерністів, обстоював принципи іманентного, не заангажованого позахудожніми чинниками мистецтва. До авторського колективу, крім видавця А. Praveen Бованса, належали Е. Верхарн, М. Валер, К. Лемоньє, Ж. Екаут, згодом до них приєднались Ф. Магют, І. Жількен, М. Метерлінк та ін.

З

«З вели́кого ча́су» — військовий ілюстрований літературно-просвітницький збірник (Львів, 1916), що відображав події Першої світової війни. З його сторінок читач міг дізнатися про нову поезію І. Франка, О. Маковея, ознайомитися з прозою, в якій увиразнені будні війни, з долею українських січових стрільців (оповідання «Патруля» О. Маковея, «Краян» І. Ткачука, нариси «Бажання російського офіцера» А. Б-ка — криптонім А. Баб'юка, «Асвабадітєлі» В. Михайленка, «Шляхом стрілецької слави» Р. Заклинського та ін.). У рубриці «Народний пам'ятник» під криптонімами С. О-вич та С. О. передруковувалися статті С. Єфремова про письменника А. Богдановича та громадсько-політичного діяча О. Бородая.

«З нево́лі» — літературний збірник (Петербург, 1908; на обкладинці зазначена Вологда), що з'явився у видавництві «Допомога», мав на меті підтримувати українських в'язнів російських тюрем, відкривався трьома епіграфами з поезій Т. Шевченка. До видання увійшли твори Лесі Українки, О. Олеся, А. Кримського, О. Коваленка, М. Чернявського, Ю. Будяка, П. Капельгородського, М. Коцюбинського, П. Шелеста (псевдонім І. Липи), А. Кащенка, І. Огієнка, Г. Ясинського, Надії Кибальчич та ін., переклади з російської літератури (О. Пушкін, М. Горький), листи Лесі Українки до О. Луцького з проханням збирати матеріали про українських в'язнів для цього збірника, тюремні спогади М. Шаповалова «Згадка з минулого» тощо.

«З пото́ку життя́» — літературно-художній альманах (Херсон, 1905), упорядкований М. Коцюбинським та М. Чернявським. На думку М. Коцюбинського (лист до Панаса Мирного від 10 лютого 1903 та опублікована у «Літературно-науковому віснику» (1903) стаття «Новий український альманах»), збірник мав би відповідати естетичному смаку читача, знайомого з віяннями модернізму, охочого до зустрічі «у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософських, соціальних, психологічних, історичних і ін.». Йшлося про потребу оновлення художньої свідомості, на чому наголошував також М. Вороний, оприлюднюючи своє видання «З-над хмар і долин». На сторінках понівеченого царською цензурою альманаху (вилучення новели «До п'ятого коліна» І. Липи, оповідання «Пенсія» М. Левицького, поеми «Одне слово» Лесі Українки і її незбереженого оповідання «Чужий» тощо) друкувалися твори різних ідейно-стильових тенденцій і напрямів — Панаса Мирного (переклади з доробку Г. Гейне), І. Нечуя-Левицького («Гастролі»), І. Франка («Стріли»), вірші Б. Грінченка, М. Старицького, твори Лесі Українки («Було се за часів Германдади»), Ольги Кобилянської («Ідеї»), Грицька Григоренка («Силует»), М. Коцюбинського (поезії в прозі «З глибини»), лірика М. Вороного, А. Кримського, лірично-психологічні замальовки М. Чернявського («Низова течія», «Легенда сокола») та ін. Добір авторів відображав еклектику збірника, перетин тогочасних ідейно-естетичних пошуків, на чому наголошував один з упорядників М. Чернявський.

«З трьох світі́в» — антологія новітньої української літератури у перекладі на англійську мову, названа за однойменним оповіданням Євгенії Кононенко. Упорядник Е. Гоган у передмові до видання зазначив про враження, яке справили твори українських письменників на молодого американського читача, про співвіднесення українського нового письменства з американським. Антологія, де надруковані твори Вал. Шевчука, Оксани Забужко, Наталки Білоцерківець, Галини Пагутяк, Ю. Андруховича, В. Неборака, Є. Пашковського, К. Москальця, Б. Жолдака та ін., має ґрунтовну передмову Соломії Павличко.

«За красо́ю» — літературний альманах (Чернівці, 1905), виданий на честь Ольги Кобилянської, упорядкований О. Луцьким. Видання мало модерністське спрямування, хоч на його сторінках, крім символістських (Б. Лепкий, В. Пачовський, М. Вороний, П. Карманський, О. Луцький, С. Чернецький, І. Липа), неоромантичних (Леся Українка), імпресіоністичних (М. Коцюбинський) творів, друкувалися й реалістичні (І. Франко, Уляна Кравченко, М. Чернявський) та ін.

«За ма́рксо-ле́нінську кри́тику» — критично-літературний журнал (Харків, 1932—35), який постав замість часопису «Критика». За часів редагування В. Коряка вважався виданням ДВОУ (Державне видавниче об'єднання України). Коли обов'язки редактора виконував С. Щупак, журнал мав статус ор-

гану СРПУ (Спілка радянських письменників України), з 1935 виходив під назвою «Літературна критика». У журналі друкувалися нариси про творчість М. Коцюбинського, П. Грабовського, А. Головка, П. Панча, І. Микитенка та ін., рецензії на твори П. Тичини, Ю. Яновського, О. Влизька, Ю. Смолича, означені вульгарно-соціологічними штампами, кон'юнктурною тенденційністю, класовою нетерпимістю. У них нехтували специфіку творчості та національної своєрідності українського письменства. Журнал був засобом запровадження політики партії в галузі художньої літератури та мистецтва.

«За сто літ» — збірники матеріалів з громадського та літературного життя в Україні на межі XIX—XX ст. (Київ, 1927—30; вийшло шість томів), видавалися Комісією новітньої історії ВУАН за редакцією М. Грушевського. Поряд з історичними матеріалами у них були вміщені ґрунтовні розвідки, написані П. Житецьким, М. Возняком, К. Студинським, О. Дорошевичем. І. Айзенштоком, Є. Кирилюком, А. Міяковським, А. Музичкою та ін. про творчість українських письменників — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, М. Старицького, В. Мови (Лиманського), Б. Грінченка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, О. Потебню, В. Самійленка, М. Коцюбинського тощо.

«Заба́ви прие́мні і пожи́тні зі сла́вних то́го ві́ку а́вторів зі́брані» — перший польський літературний часопис (Варшава, 1770—77) за редакцією спочатку Я. X. Альбертранда, потім — А. Нарушевича, який перетворив жартівливе видання на серйозне, відповідне високому стилю класицизму, суголосному естетичним смакам королівського двору Станіслава-Августа.

Забавля́нки, або **Уті́шки, Поті́шки, Чуки́калки,** — жанр дитячого фольклору, короткі пісеньки та віршики гумористичного, жартівливого характеру та ігрової спрямованості. Зазвичай проказуються речитативом або співаються. Вони стимулюють єдність слова та моторики дитини, супроводжуються відповідними рухами, наприклад погойдуванням маляти на нозі — чукикалки (гуцикалки), названі за звукосполученнями *чук, чуки, гуци,* а також *гоп, а-та-та.* З. відтворюють рух (*«Їхав пан, пан, на конику сам, сам»*), певну ігрову дію («Печу, печу хлібчик», «Горошок», «Сорока-ворона», «Летіла бджола коло чола» тощо), розвивають мовні здібності дитини, закладають основи віталізму в її характері. Якщо у текстах не відтворюється рухова чи ігрова дія, їх називають казочками («Скажу вам, діти, казку»), кумулятивними діалогічними казочками, що складаються з низки питань та відповідей, витриманих у межах одного логічного ряду («Мишко, мишко, де була?», «Киця-мура» та ін.), безконечниками, коли відповідь на поставлене наприкінці тексту питання потребує повторення тексту спочатку («Був собі рак», «Жив собі дід Сажка»). З. наділені тонким ліризмом, магією слова, як-от пісенька, яку виконують під час купання дитини:

Купалися ластів'ята
Та в чару водиці,
Щоб були ми білотілі
Та ще й біломиці.

Купалися ластів'ята
Та в чару-водиці,
Щоб були ми чорнобриві
Та ще й білолиці.

У любисточку купали,
Живу воду наливали,
Щоб здоров'я тіло мало,
Лиха-горенька не знало.

Ситуативне світосприймання дитини зумовлює насиченість дієслівними формами текстів цього жанру. У З. наявні алітерації, звуконаслідування, мелодійний, ритмічний звуковий образ, твори сприяють формуванню комунікативного поля через діалог, привчають до чуття прекрасного. Мотиви З. окреслені переважно родинними стосунками, часто мають крайову специфіку. Так, пісеньки Поділля, супроводжувані плесканням дитячими долонями, називаються «Тосі, тосі...» і відрізняються за змістом від «Ладки, ладки...».

Заба́рвлення — див.: **Колори́т.**

Заблу́дівське єва́нгеліє, або **«Кни́га, зово́мая єууа́ггеліє учи́телное»,** — перше повчальне євангеліє церковнослов'янською мовою, надруковане Іваном Федоровичем (Федоровим) та Петром Мстиславцем у Заблудівській друкарні (1568—69) за дорученням Г. Хоткевича, гетьмана Великого князівства Литовського.

«Забо́й» — літературне угруповання Донеччини (1924—32), назване спілкою, організаторами та активними учасниками якого були переважно російськомовні «пролетарські» письменники та критики — Б. Горбатов, Є. Шварц, О. Селівановський, Г. Баглюк, П. Беспощадний, М. Тардов, Д. Семенов, Ю. Чорний-Діденко, І. Гонімов, П. Байдебура, Ю. Черкаський та ін. «З.» зазнав впливу українізації, яка зумовила появу в ньому українських творчих сил — К. Герасименка, І. Ле, К. Гордієнка, Л. Скрипника, Б. Павловського, В. Іваніва (Краматорського), В. Гайворонського, Д. Ткача, І. Ткаченка, Я. Кочури, А. Клоччі, М. Упеника та ін. З 1927 існував як філія ВУСППу. Угруповання видавало збірники «Робітничі удари» (Костянтинівка), «10 жовтнів» (Луганськ), однойменний журнал (1923—32; з'явився 141 номер), що виходив спочатку як ілюстрований додаток до газети «Кочегарка» (Бахмут). У ньому було надруковано повість «Інтеграл» та другу частину «Роману міжгір'я» І. Ле, поезії В. Сосюри, повість «Осередок» Б. Горбатова тощо. На основі журналу пізніше виник «Літературний Донбас», що згодом змінив назву на «Донбас».

Заборо́на — сюжетотвірний елемент, вживаний у фольклорі, передусім у чарівних казках, перед персонажами яких, за спостереженням В. Проппа, ставлять вимогу не виходити з дому, нікого не впускати в дім, не входити в кімнату, як у казці «Синя борода» Г.-К. Андерсена, тощо. Вживається також у легендах, баладах, замовляннях та ін. жанрах обрядової поезії. З. вважається однією з важливих функцій того чи того героя (або думки), що започатковує сюжет, позначається на його перебігу, супроводжується порушенням суворих настанов, інтригує авантюрним напруженням. У ній вбачають фрагмент колись цілісного міфічного уявлення про впорядкований світ, архетип космосу, вихід за межі якого вважається смертельно небезпечним, або архаїчне сприйняття хаосу, входження в яке може обернутися катастрофою.

Заве́ршений зміст — тематична ситуація, що вказує на фінал наративної послідовності, окреслюється на підставі співвідношення із часовою (до — після) і тематичною (початковий зміст — З. з.) опозиціями.

«Заве́ты» — літературно-політичний журнал (Петербург, 1912—14) за редакцією есера В. Чернова. У ньому друкувалися твори російських письменників І. Буніна, М. Горького, Є. Замятіна, В. Ропшина (псевдонім Б. Савинкова), Л. Андреєва, О. Ремізова, О. Блока, М. Гумільова, Анни Ахматової, С. Городецького, О. Мандельштама та ін. У перших трьох числах цього видання з'явилися повість «Тіні забутих предків» та оповідання «Подарунок на іменини» М. Коцюбинського. Згодом у «З.» друкувалися повість «Історія Якимового будинку» та роман «Посвій» В. Винниченка в російському автоперекладі.

Зав'я́зка — елемент композиції, вихідний момент наративу після експозиції, в якому йдеться про персонажів та події, що зумовлюють зародження конфлікту у художньому творі. Іноді вона буває дуже стислою («Марія» У. Самчука), іноді — розлогою, як-от в оповіданні «Оддавали Катрю» Гр. Тютюнника.

Зага́дка *(нім. Rätsel, англ. riddle, франц. enigme, devinette)* — малий жанр фольклору, дотепне лаконічне питання, часто у віршовій формі, що потребує відгадування, будується за принципом інакомовлення, каламбурного алогізму, утрудненого паралелізму. Відповідь переважно буває однозначна, але іноді З. може мати кілька варіантів: «*Гримить — гуркотить, як сто коней летить. / Треба стати, погадати, що тим коням їсти дати?*» (млин, потяг). Хоча З. вживається у вигляді мовних кліше, вона може мати фольклорні варіанти. Вживається задля практикованої етнопедагогікою активізації пізнавальних можливостей дитини і дорослих, як розвага та ін. З. виконує інтелектуальну функцію, має філософський зміст («*Ой що росте без кореня, / А що біжить без повода, / А що цвіте да без цвіту?*»), відображає міфічне світобачення: «*Зоря-зоряниця, красна дівиця, по небу гуляла, сльози роняла; / Місяць бачив — не підняв, сонце встало і забрало*» (роса). Походження та первісна функція З. досі недостатньо вивчені. Арістотель вважав її різновидом метафори. Прихильники міфологічної школи (Ф. Буслаєв, О. Потебня) при аналізі скандинавського епосу «Вірш про Голубину книгу» знаходили міфічне підґрунтя, тлумачили формули запитання-відповіді як космогонічні перекази про першопочаток світу і місце людини в ньому. В. Топоров, Т. Ців'ян пов'язують виникнення З. з універсальною міфопоетичною світоглядною моделлю світового дерева, що закодована у багатьох текстах цього жанру, як-от у двох прикладах про сонце: «*Стоїть дуб-вертолуб, / На нім птиця-вертолиця, / Не спіймає її ні цар, ні цариця, / Ні красна дівиця*», або «*Сидить півень на верблі, / Пустив коси до землі*». Вона часто використовувалась як важлива міфоритуальна модель, особливо під час інтелектуальних змагань напередодні, зокрема, Різдва Світу, або Різдва Христового, коли посилюється протистояння сил космосу та хаосу. Випробовування З. застосовувалося у будь-яких напружених ситуаціях — ініціація юнацтва напередодні одруження, сватання, перед вирушанням у дорогу тощо. Часто воно може фатально позначитися на людській долі, що засвідчує приклад із Едипом (потреба відгадати таємницю Сфінкса), зустрічі з русалками, зафіксовані в українському фольклорі. Народна уява пов'язує З. із таємничими мовами, оволодіння якими потребує знання «підставних слів», застосування мнемонічних вправ, що відображено в багатьох казках: «Яйце-райце», «Летючий корабель», «Кобиляча голова», «Золотий черевичок», «Ох», «Мудра дівчина» та ін. З. має яскраву пластичну образність, багата на алітерації й асонанси, вишукану поетичність:

Через Дунай глибокий
Біг кінь білобокий,
Як упав, заіржав —
Білий світ задрижав (гроза, грім).

Замаскований опис (означник) прихованого предмета призначений для випробування кмітливості відгадувачів. Водночас він стимулює інакомовлення, переносячи значення з одного звичного семантичного поля в інше, незвичне, вражає несподіваним одивненням. Тому З. часто має вигляд розгорнутої метафори («*Котилася тарілочка по крутій горі, усі нею забавлялися; прийшла баба чорна, на ній жупан чорний, заховала тарілочку — скрізь стало чорно*» — день і ніч), метонімії («*На горі горою, а в хаті водою*» — сніг), персоніфікації («*Летить коник, басує, / Полем-долом пустує. / Ніхто його не впіймає / І ніхто не загнуздає*» — вітер), наділена композиційною чіткістю, характеризується ритмічністю й семантичною виразністю. У постміфічну добу З. набула виразно дидактичного спрямування, що спричинило збіднення її тропіки, смислову схематизацію. Вона мала на меті розвивати інтелектуальні здібності та спостережливість дітей: «*Летів гусак, зустрів ключ гусей та й каже їм: "Добрий день вам, сто!" — А вони йому кажуть: "Коби нас було ще раз кілько, кілько нас є та й четвертина, та й ти, то би нас було сто. Кілько ж було гусей в тім ключу?"*» (тридцять шість). Іноді використовуються прийоми каламбуру: «*Чи бачив ти лапка? Дзвінок каже: "Був лапко на стуку-грюку та й побіг на китай-гору"*» (миша, півень на току, кіт на печі). Належачи до малих дискурсних форм на зразок приказки та прислів'я, вона є предметом вивчення пареміології. І. Срезневський одним із перших зацікавився проблемою вивчення З., вважаючи її «плодом народної дотепності». Збирання та публікації текстів цього жанру були започатковані у першій половині XIX ст.: «Grammatica slavoruthеena» (1830) М. Лучкая, «Галицькі приповідки і загадки» (Відень, 1941) Г. Ількевича, двотомні «Малоросійські і галицькі загадки» (К., 1851; 1872) К. Сементовського, «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (1864) М. Номиса, «Старосвітський бандуриста» (1861) М. Закревського, «Труды этнографическо-статистической экспедиции [...]» (1877, Т. 1, Випуск 2) студії П. Чубинського. І. Франко був автором першої синтетичної незавершеної розвідки про З.: «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» (Зоря. — 1884. — Ч. 15—20). З. досліджували також В. Шашкевич, І. Манжура, М. Комаров, Б. Грінченко, збірники укладали О. Малинка, М. Зіронька, А. Онищук, В. Кравченко, І. Бесараб та ін. Нарис про слов'янські запозичення З. із східних літератур належить академіку В. Перетцу. У 20—30-ті

XX ст. програма записів фольклору, розроблена Етнографічною комісією при ВУАН, поширювалася і на вивчення З. Цей фольклорний жанр еволюціонував від міфічного світоуявлення до художньо-естетичного, зберігаючи свою народну основу (С. Єфремов, М. Попов, І. Березовський, Лідія Дунаєвська та ін.). ознаки афористичного твору, зумовив появу аналогічного феномену в художній літературі, базованого на використанні прийому одивнення закодованого явища поруч із його звичним, часто понятійним визначенням. Так, у гімнах «Рігведи» за допомогою З. називали атрибути традиційних богів. Форма питань і відповідей, тісно пов'язана, на думку Й. Гейзінги, з грою як основною властивістю людської культури, зумовила поширення строфи й антистрофи в античній драматургії, появу антифонного співу. Чимало спільного із З. мають кеннінги, хайку, хокку, айтиси, деякі вірші-тропи. Постійний інтерес до її можливостей засвідчений появою оригінальних творів, як-от сто тривіршевих «Загадок Симфосія» (V—VI ст.), анонімних «Бернських загадок» (початок VII ст.), «Загадок» (VII—VIII ст.) Альдгейма, що були розташовані за зростанням кількості рядків (від 4 до 83), а також наслідування Татуїна, Гветбрехта. З. не лише вплинула на творчість окремих поетів, які зверталися до цього жанру (Л. Боровиковський, Л. Глібов, Ю. Федькович, І. Франко, С. Васильченко та ін.), а й, будучи специфічною формою одивнення, побудованого за принципом «загальмованої» «розлогої» метафори, часто симфори, є основою поетичних тропів, що засвідчила лірика П. Тичини, Б.-І. Антонича, Емми Андієвської, Віри Вовк, І. Калинця, І. Драча, В. Голобородька, М. Воробйова та ін. Яскравий приклад З. із поетичної спадщини В. Свідзинського:

Під голубою водою
Живу я живу...
Золотоокий рибак надо мною
Закидає сіть огневу.

Крізь принадливі очка — знаю —
Не раз, не два я промкнусь,
В баговінню садів погуляю,
А колись таки попадусь.

Спопеліє, застигне смутно
Жовтава зоря в імлі,
Ніч надійде нечутно
І не знайде мене на землі.

Найповніший комплексний аналіз З. та її еволюції і специфіки здійснила Наталя Салтовська («Поетика українських народних загадок», 2004).

Зага́дка сіяча́ — див.: **Вірш-квадра́т.**

«Зага́льна книгозбі́рня» — видавництво Д. Николишина в Коломиї (1914—33), в якому друкувалися твори Т. Шевченка, Уляни Кравченко, Д. Николишина, а також переклади з художньої спадщини класиків світового письменства — Платона, Овідія, Демосфена, Цицерона та ін.

Зага́льний о́гляд — синтезована форма огляду періодичних видань, в якому поціновується їх діяльність за певний період, значення як каналів масової інформації. До З. о. інколи звертаються фахові газети та журнали письменства, наприклад «Літературна Україна», подаючи аналіз публікацій, що стосуються проблем літератури, надрукованих в інших виданнях.

Загальновжи́вана ле́ксика — найбільший тематично-стилістичний шар активного, почасти пасивного словника певної мови, який використовують усі мовці; є джерелом літературної творчості.

Заголо́вний шрифт (*нім.* Versalien, *англ.* capital letters, *франц.* grandes capitales, *польс.* wersaliki) — тип шрифта (світлий, напівжирний, жирний, курсивний тощо), який використовується для складання заголовків у книгах, журналах, газетах, друкування титулів, обкладинок.

Заголо́вок (*нім.* Titel, *англ.* title, *франц.* titre, *польс.* tytul, *від лат.* titulus: *напис; рос.* заглавие) — назва твору або його частини, зафіксована на титульній сторінці рукопису, машинопису, видання або над текстом. З. має бути чітким, афористичним, містити ідейно-тематичну настанову твору, сприяти його ідентифікації. Вважається структурним складником тексту, важливою частиною його архітектоніки. До XVIII ст. вживалися розгорнуті З. Так, повна назва Повісті минулих літ складається із 21 слова, «Робінзона Крузо» — із 49 слів, «Мандрів Гуллівера» Дж. Свіфта — із 15 слів, «Вогненного ангела» В. Брюсова — із 63 слів тощо. Умовно З. розмежовують на три групи. З. першої групи утворені за іменем певного персонажа («Ромео та Джульєтта» В. Шекспіра, «Маруся», «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка, «Захар Беркут» І. Франка, «Мазепа» В. Сосюри), істоти («Біле Ікло» Джека Лондона), теми («Дворянське гніздо» І. Тургенєва, «План до двору» Т. Осьмачки), рослини («Тополя» Т. Шевченка), міфічного створіння («Камена» М. Зерова), назвою проблеми («Лихо через розум» О. Грибоєдова, «Людина біжить над прірвою» І. Багряного), образу, предмета («Пурпурові вітрила» О. Гріна, «Алмазне жорно» І. Кочерги), місця дії («Вечори на хуторі коло Диканьки» М. Гоголя), часу дії («1984» Дж. Орвелла). До другої групи належать З.-тропи: порівняння («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького), метафора («Сонячні кларнети» П. Тичини), символ («Камінний хрест» В. Стефаника, «Знак дракона» П. Ходанича), алегорія («Каменярі» І. Франка), метонімія («Гомоніла Україна» П. Панча), гіпербола («І довше віку триває день» Ч. Айтматова), оксюморон («Живий труп» Л. Толстого). Іноді вживаються антоніми («Зорі й оселедці» В. Міняйла), риторичні фігури («Гей, хто-небудь» В. Сарояна), прислів'я («Кров людська — не водиця» М. Стельмаха). Третя група охоплює З., що називають жанр твору («Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Сповідь» Ж. Ж. Руссо, «Скіфська легенда» Ліни Костенко), біографічний чи автобіографічний («Шляхами Тараса» Оксани Іваненко), сімейно-хронікальний його різновиди («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Буденброки» Т. Манна), вживаються у вигляді чужомовних фраз, що стали афоризмами («Persona grata» М. Коцюбинського), цитат із фольклору («Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького), алюзії («Потоп» Г. Сенкевича), асоціації із суміжними мистецтвами («Кобзар» Т. Шевченка, «Дудка білоруська» Ф. Богушевича), ономастичної структури із суфіксами *-ід-*, *-ад-* («Енеїда» Вергілія, «Генріада» Вольтера, «Горпинида, чи Вхопленая Прозерпіна» П. Білецького-Носенка, «Московіада» Ю. Андруховича), позначають номінативний зв'язок із першоджерелом («Доктор Фаустус» Т. Манна). З. можуть сприйматися як зовнішній код, важливий композиційний компонент тексту, що виконує номіна-

тивну та смислороз'яснювальну функцію, підтвердженням його є назви романів В. Домонтовича. Наприклад, З. «Дівчина з ведмедиком» вказує на юну жінку та іграшку, але твір розрахований не на дитяче сприйняття, описує небезпечний експеримент із життям, заперечує традиційну ініціацію; ім'я в назві «Доктор Серафікус» походить від латинського слова seraphic, тобто янгольський, цнотливий (Серафим — ангел, наближений до Бога), відіграє роль символічного коду, характеризуючи постать науковця, відірваного від реалій життя («*Серафікус не людина, а так, амфібія, молюск, якась фікція. Так, паперова силюета. Тінь од людини. Гомункулюс»*); З. «Без ґрунту» засвідчує втрату життєвих основ в абсурдному світі XX ст., глобальну трагедію нації. У давніх рукописних кодексах З. вживався наприкінці їх, у середньовічних манускриптах — на долішній частині книги.

«Загра́ва» — літературно-мистецький журнал (Аусбург, 1946), видання Спілки письменників та журналістів за доби МУРу.

Заджа́ль *(араб.: мелодія, пісня)* — строфічна арабська народна поезія, що складається із шести чи дев'яти строф з однаковою кількістю рядків (чотири — десять); перша строфа (марказ) має вигляд двовірша, задає творові тональність, метрико-римувальну спрямованість. З. виник в Іспанії за доби арабського володарювання як спротив версифікаційним канонам, синтез арабської та романо-іспанської лірики. За змістом З. були еротичними та панегіричними творами. Найвідоміший представник цього жанру кордовський поет і музика Ібн Кузман (1080—1160) залишив диван, що містив лише З.

«Задо́нщина» — пам'ятка великоруської писемності XIV ст., присвячена подіям Куликовської битви (1380). Серед збережених шести списків (два — в уривках) ранній, неповний, датується 70-ми XV ст., переписаний ченцем Кирило-Білозерського монастиря Єфросином. Пам'ятка мала усне походження, що довів І. Срезневський. Її автором вважається Софоній, тому вона має іншу назву: «Слово Софония-рязанца о великом князе Дмитрие Ивановиче и его брате Владимире Андреевиче». У творі, написаному, очевидно, не пізніше 1393, використано чимало формулювань, запозичених із «Слова о полку Ігоревім», що вказує на вторинність «З.». Такий аналіз спростовує гіпотезу французького славіста А. Мазона, ніби твір «Слово о полку Ігоревім» з'явився хронологічно пізніше за великоруську пам'ятку.

За́дум *(нім. Intention, Absicht, англ., франц. intention, польс. intencja, від лат. intentio: намір; рос. замысел)* — органічний складник творчої лабораторії письменника, що засвідчує існування певного образу у вигляді гіпотези, проекту майбутнього твору. Містить не лише уявлення про майбутній роман, драму, поему тощо, але й способи побудови твору, які під час роботи з нотатками, чорновими та біловими варіантами можуть змінюватися, уточнюватися. Див.: **Конце́пція**. З. фіксує творчий намір автора, за допомогою якого проектується основа художнього твору. Його первісний начерк активізує внутрішні імперативи письменника, що фіксуються в записниках, щоденниках, листах, варіантах тощо, не завжди повністю втілених в образній системі. Цей процес може бути миттєвим, постати у вигляді гештальту, як часто трапляється у практиці генія, або окреслитися загальною схемою майбутнього тексту, що поступово деталізується, еволюціонуючи від рукопису до видання. З. буває переважно початковою стадією творчої лабораторії, що є об'єктом вивчення текстологами при з'ясуванні ідейної настанови автора, не завжди адекватно витлумачуваної реципієнтами. Так, у фіналі п'єси «Емілія Галотті» Г.-Е. Лессінга смерть героїні видалася нелогічною. Насправді драматург, як свідчить один з його листів (1772), збирався показати долю «бюргерської Віргінії», провівши паралель із трагічною загибеллю однойменної римлянки: після цієї трагедії вибухнуло повстання проти децемвірів. Іноді між З. та його остаточним втіленням проходить тривалий час. Так, молодий Й.-В. Гете мав намір написати «Фауста» в 1772—73, проте остаточна концепція поеми сформувалася у 1797—98 після публікації її великого фрагмента (1790). З. письменника не завжди реалізується, наприклад планований В. Земляком роман «Веселі Боковеньки», що мав продовжувати твори «Лебедина зграя» та «Зелені Млини». Трапляються випадки, коли первісний план письменника набуває іншого вигляду. Так, Т. Шевченко «перемайстрував» (лист до Г. Квітки-Основ'яненка від 30 жовтня 1841) трагедію «Микита Гайдай» на драму «Невеста», текст якої не зберігся; його драма «Данило Рева», очевидно, була раннім варіантом «Назара Стодолі»; З. поеми «Сатрап і Дервіш» був частково реалізований у «Юродивому» тощо. У XX ст. погляд на З. дещо змінився. Літературознавці схильні надавати пріоритету не тому, яким наміром керувався автор при написанні свого твору, а його вираженню в конкретній оповіді, поезії, драмі.

Зажи́нки — різновид календарної обрядовості, пов'язаний із початком збирання хліба перед святом Петра і Павла (*«Святий Петро за плугом ходив, / Святий Павло волоньки водив, / А сам Господь-Бог пшениченьку сіяв...»*), здавен асоціювався із святом бога врожаю та родини. З. були урочистими: гарно вбрана господиня приходила на ниву із хлібом-сіллю, громничою свічкою, примовляючи: *«Господи Боже, поможи легенько, добренько, щоб вижати хутенько!»*, скручувала пучок (жменю) жита чи пшениці та підперезувалася ним. Називали його ще закруткою, вбачали в ньому оберіг від лиходія, який міг би зіпсувати врожай. Інші учасниці такого ритуалу виконували хороводні пісні про плетення вінків. Часто першу жменю жав господар, далі — його дружина, діти, невістки та ін. З перших двох жмень складали зажинковий хрест. Нажиналося стільки снопів, скільки було душ у родині. Коли З. виконувалися толокою, вони супроводжувалися піснею (кожен другий рядок виспівується двічі):

Ой зажинки, господарю, зажинки,
Готуй, готуй, господарю, серпики.
А в нашого господаря сивий кінь,
Об'їжджає всю нивку, як сокіл.
А він свої кіпочки рахує,
А він своїм женчикам дякує:
— Ой дякую, женчики, за жнива,
Моя нива вам рученьки втомила.
Не так нива, не так нива, як гони,
Та все тії широкії загони.
— Ой ти казав, господаре, що ми спали,
А ми тобі усю нивку вижали.

Ой вижали нивоньку, вижали,
Ой щоб же ми на другий рік діждали.

Перший сніп, або «колядку», «воєводу» (дідух), женці, співаючи пісень, приносили додому і ставили на покуті під образами (іноді — у стодолі), обмолочували його перед наступним засівом. Обряд З. описаний у працях М. Максимовича («Дні і місяці українського селянина», 1856), С. Килимника («Український рік у народних звичаях в історичному освітленні», 1962), О. Воропая («Звичаї нашого народу», 1966), В. Скуратівського («Місяцелік: Український народний календар», 1993).

«За́йва люди́на» *(рос. лишний человек)* — тип літературного персонажа, для якого характерне відчуження від довкілля, інтелектуальна й моральна зверхність над інертним оточенням, котре його не сприймало, витискаючи на периферію свого існування, переживання глибокого скепсису, притаманного тогочасному поколінню; поширений у російській літературі першої половини XIX ст. Поняття увійшло в літературний обіг завдяки повісті «Щоденник зайвої людини» (1850) І. Тургенєва та її головному герою Чулкатуріну, відображаючи вже поширену тенденцію, яку виразили образи Євгенія Онегіна з однойменного роману у віршах О. Пушкіна, Печоріна («Герой нашого часу» М. Лермонтова), Бельтова («Хто винен?» О. Герцена), Рудіна, Лаврецького («Рудін», «Дворянське гніздо» І. Тургенєва). Мотив «З. л.» позначився й на українському письменстві, зокрема на соціально-побутовій повісті «Люборацькі» А. Свидницького, на новелах і повістях М. Хвильового.

Зайтрома́н *(нім. Seitroman)* — кваліфікація близької до реалістичного стилю оповіді з детально розбудованою композицією, позначеною соціальною, ідеологічною чи філософською заангажованістю. Такими, зокрема, вважаються твори Т. Манна («Чарівна гора»), Р. Музіля («Людина без властивостей») та ін. Термін німецької критики.

«Закарпа́тське оповіда́ння XX столі́ття» — антологія прози закарпатських письменників (Ужгород, 2002) в упорядкуванні П. Ходанича за редакцією Галини Малик. На її сторінках з'явилися різножанрові вибрані твори М. Бараболі, В. Бирчака, А. Ворона, Л. Дем'яна, В. Гренджі-Донського, О. Маркуша, Ірини Невицької, Ф. Потушняка, В. Фенича, І. Чендея, Д. Кошеля, Ю. Мейгеша, П. Ходанича, В. Бесараба, М. Рошка та ін. (всього 39 авторів). За словами В. Густі, видання було «першою спробою з неупереджених позаполітичних позицій прослідкувати тенденції формування малої закарпатської прози від Першої світової війни до кінця XX ст.». Антологія стала першою з низки книжок запланованої серії «Красне письменство Закарпаття XX століття». Крім прозових текстів, у ній подано світлини та короткі біографічні довідки деяких письменників.

За́клички — обрядові пісні магічного змісту з обов'язковим зверненням до об'єкта кличу, найчастіше — до явищ природи, рослин і тварин. Мають рудименти міфу, тому відіграють роль міфеми, пов'язаної з уявленням про магічну силу слова, спроможного впливати на довкілля — викликати чи припинити дощ («Іди, іди, дощику», «Не йди, не йди, дощику»), «пробудити» весну тощо. Заклинальна специфіка таких пісень споріднює їх з іншими жанрами, зокрема із замовляннями, обрядовими примовками на зразок колядних припросин морозу. Різновидом З. слід вважати звертання до комах, птахів, рослин, води, дерев тощо. За спрямованістю в З. виокремлюють прохання (щоб зникло ластовиння з обличчя, щоб не схопив «дідько» у річці, щоб миша «дала» новий зуб, щоб шуліка не хапав курчат), вимогу від адресата певної відповіді, імітацію ритуалу, своєрідне ворожіння, спробу передбачити майбутнє («*Зозуле рябенька, / Пташино маленька! / Закуй мені по звичаю, / Доки жити в світі маю?*»). Зміст деяких З. важко декодувати, наприклад весняну пісню, з якою діти звертаються до журавлів, прохаючи їх змінити свій шлях або закрутитися на місці: «*Журавель, журавель, / Колесом, колесом! / Зав'яжем тобі очі поясом, поясом. / Журавель, журавель, / Кругом дороги!.. / Зв'яжем тобі ноги*»). У цьому випадку міфема втратила зв'язок із контекстом міфу, опинившись у семантичній ситуації дитячого фольклору, що унеможливлює адекватне прочитання цієї міфеми за наявності ритуальних елементів — зав'язування та простилання червоного пояса. Йдеться, очевидно, про ворожіння та заклинання. Виголошування З. могло поєднуватися з погрозами та виявленням співчуття й жалю до адресата. До З. близькі примовки.

Закля́ття — магічна формула, близька до замовляння, побажання лихого, вживається як імператив: «*Бодай ти світу Божого не бачив!*». З. часто спрямоване на ворогів, поширене також від вроків, проти хвороб, інколи — у спробах приворожити парубка чи дівчину. Найстрашнішим вважається З. на батьків та дітей. Здійснюється воно переважно за допомогою лихих духів, з якими мовець спілкується незрозумілими для невтаємничених способами, вдається до глосолалії. Іноді З. має вигляд молитовного звернення до Бога.

Зако́н ви́ключеного тре́тього *(лат. lex exclusi tertii sive inter duo contradictoria)* — один із основних законів формальної логіки, згідно з яким із двох суперечливих висловлень в один і той же час в одному і тому ж відношенні одне з них обов'язково істинне. Інколи об'єднують З. в. т. і закон протиріччя та формулюють положення, за яким між суперечливими висловленнями відсутнє третє висловлення, тобто третього не дано. З. в. т. обґрунтував Арістотель у творі «Метафізика», зазначивши, що «не може бути нічого поміж двома взаємосуперечливими судженнями, але про один [суб'єкт] будь-який предикат має щось стверджувати або заперечувати». Не можна одночасно висловлювати дві такі думки про певне явище і вважати обидві істинними або хибними (*цей твір простий і цей твір непростий*). З. в. т. поширюється і на випадки, коли одне із двох висловлень щось заперечує щодо всього типу предметів чи явищ, тоді обидва ці висловлення не можуть бути істинними. Якщо у полеміці опонент спочатку заперечує щось, а потім визнає істинним протилежне висловлення, то він висловлюється логічно суперечливо. З. в. т. висуває перед літературознавцем та літературним критиком високі вимоги до теоретичних міркувань. Кожного разу, коли між ствердженням та запереченням поняття немає проміжного твердження, слід усунути невизначеність і визначити, що хибне, а що істинне. Цей закон не поширюється на побутові висловлення.

«Закóн рýський» — система неписаного звичаєвого права києворуського періоду, засвідчена договорами 911 та 944 князів Олега та Ігоря з Візантією. Подальшим її розвитком вважається «Руська правда», відома у першому варіанті як «Правда Ярослава».

Закóн «трьох є́дностей» — див.: **Є́дність дії, місця і чáсу.**

Закри́та вéрстка — спосіб розташування ілюстративного матеріалу на сторінці. Йдеться про заверстування врозріз, коли кліше може прикриватися зверху і знизу, або заверстування в оборку, тобто водночас зверху, знизу і збоку одного поля.

Закри́та стопá — стопа, яка має наголос на початкових та прикінцевих складах. Див.: **Амфімáкр**.

Закриття́ кни́жки (*англ. closure of the book*) — критика всеохопності фіксованого значення, концепції всевідного письменника. Поняття аналогічне настанові «смерті автора» Р. Барта та вимогам «кінця книги і початку письма» Ж. Дерріди. Воно застосовується під час переоцінювання концепцій метафізичного уявлення про літературу, спрямованого на «деконструкцію всіх значень, започаткованих у значенні логосу», як вважав Ж. Дерріда («Про граматологію»), наполягаючи на перспективі ідеї письма, якій ніби суперечить «ідея книги». Розглядаючи текст як багатовимірний, безмежний простір з часто неоригінальними складниками, Р. Барт («Смерть автора», «Від Твору до Тексту») вбачав у постаті Автора штучну межу та перешкоду плюралістичному літературному письму. Ж. Ф. Ліотар («Відповідь на питання “що таке постмодернізм?”»), заперечуючи тенденцію традиційних метанаративів до всеохопності та вичерпності, висловлював недовіру до таких уявлень, протиставляв їм множинність значень з її перевагою над визначеною одиничністю.

Зáкріпка — композиційний елемент замовляння, що підтверджує висловлені у ньому імперативи, хоча й не повністю їм відповідає; вживається при «цуранні», власне згадці про пращура, предка, а також у висловах християн (*«І моєму слову ключ і замок», «Цур тобі, пек тобі», «Хай буде так», «Нині, і присно, і во віки віків», «Від Бога поміч, а мій дух»* тощо). Використовують і синонімічні терміни: «закріплення» (Н. Крушевський), «ключові слова» (Ганна Астахова, Є. Кагаров), «заключення» (Є. Карський), «замикання» (Ганна Астахова).

Залізобетóнна поéма — термін російського футуриста В. Каменського, зорові поезії якого уподібнювалися до дво-, триповерхових споруд. М. Сухотін пов'язує це поняття із конкретною поезією, що з'явилася значно пізніше, у 50-ті XX ст., в західноєвропейській літературі, тяжіючи до зображення, ототожнюваного із предметним світом на відміну від абстрактного, обстоюваного В. Каменським.

Замíтка — різновид рецензії, відмінний від зарисовки, стисле повідомлення, розмірковування про художній твір у формі вільних за композицією і стилем нотаток. Найкоротший хронікальний, полемічний, інформаційний тощо жанр у журналістиці, що є стислим та оперативним повідомленням про найновіші події чи факти.

Замовля́ння (*польс. samowienie, рос. заговор, білор. замова*) — наділена жанровими ознаками відносно стійка словесна ритмічна формула фольклору, усталені вислови якої вважаються засобом впливу на довкілля, на перебіг подій та досягнення певних результатів. Виголошується речитативними тирадами, що супроводжуються чаклуванням виконавців — знахарів, відьом чи відьмаків, чарівників, ворожбитів, шептух та ін. Зазвичай виконується у певному місці і у певний час (водоймище, перехрестя, межа, при печі, дереві і т. д.). У З. виокремлюють заговори, заклинання, обереги, присушки, відсушки, шептання. Використання З. пов'язане з відверненням від суб'єкта небажаних йому осіб, явищ чи подій або привертненням бажаних, його застосовують обережно, аби не накликати лиха. Поєднуючи обрядову дію та словесні, часто віршовані формули, З. виявляють синкретичну природу, розмежовуються на два структурні типи — одночленні (закликання Мороза на Святий вечір) та двочленні, базовані на порівнянні двох явищ, між якими встановлюється причиновий зв'язок. На такій основі зіставляються два образи — символічний та бажаний, що досліджував Ф. Колесса («Речитативні форми в українській народній поезії»). У З. також використовуються епітети, символи, з'являються оказіональні рими, алітерації, асонанси. Проте такі твори мали виразно утилітарне призначення, тому тлумачити їх як поезії слід із застереженням. Проблеми походження, сутності, морфологічної структури З. вивчали дослідники різних шкіл. Міфологи (О. Афанасьєв, П. Єфименко та ін.) вбачали у З. міфи-молитви, апелювання до язичницьких богів. Натомість представник етимологічного напряму міфології цієї школи О. Міллер, спростовуючи таку гіпотезу, віднаходив генетичні першоджерела З. у доміфічному періоді, вважав міфи вторинними. Неоміфологи (Ж. Дюзімель, Ян де Фріс та ін.) розглядають З. як одне із джерел реконструкції міфопоетичної моделі світу. Класифікація З. виявляє широкий їх діапазон: звертання, побажання, прохання, молитви, епічні формули, формули-абракадабри, діалоги, знахарські поради тощо. Найуживанішими прийомами при цьому бувають перераховування, називання чогось неможливого для виконання, загородження (чудесного одягання), загрожування, місця вигнання, наприклад у потойбіччя, прокляття, наслання тощо. Позитивістська мета тут не приховується. Тому З. виконуються у різних сферах — господарській, громадській, соціально-побутовій, лікувальній, любовній та ін. Вони мають сталу композицію, зазвичай починаються молитовним вступом або зачином, що переходить в епічну частину (опис обрядових справжніх чи символічних дій) і завершуються імперативною частиною, так званою закріпкою. Дослідники виявили не лише загальні особливості первісних форм З. («Золота гілка», «Магія та релігія» Дж. Фрезера), а й з'ясували його типологічний зріз у світосприйманні різних народів, як-от мотив відсилання хвороби у глухі місця, поширений серед південних і східних слов'ян, румунів та ін. (О. Веселовський, В. Мансікка, Ф. Познанський), віднаходили подібний мотив у апокрифах, де диявол відсилається у нетрі, а місцем заслання є гора Синай. Неканонічний християнський текст виявився накладеним на первинний, язичницький, зміст якого сприймався буквально. З. східних слов'ян будуються іноді за принципом quomodo: наприклад, *«як трава ця засихає, так щоб і в раба Божого серце завмирало»;* українські привороти, російські присушки, отсушки, або quomodonon: *«як ні від вугілля, ні від каменю не від-*

ростає пагін і не розквітають квіти, так би і у мене, раба Божого, не виросли би на цім тілі чиряки, ні вереди [...]». Поширене також звертання до зірок під час рільничих робіт, посилання до коханого вогненного бугала в українців, вогника у румунів. У З. різних народів спостерігаються також спільна символіка чисел, зокрема триразове звертання до хвороби в українців, росіян, білорусів, болгарів, поляків та ін., називання магічних образів часто з подібними кольоровими ознаками (*чорна, сіра, біла корова, чорний ворон*), закріпки, тобто опис наслідків магічної дії, зазвичай порівняння (*«як сонце ясне», «як роса на траві»*), схожі анафори та ступінчасте їх звуження, вживання формул неможливості, заперечного паралелізму.

За́падництво — течія російської інтелектуальної думки 40-х XIX ст., антитетична панславізму та почвеніцтву. Її представники В. Бєлінський, О. Герцен, М. Огарьов, Т. Грановський, І. Тургенєв, І. Панаєв, В. Майков та ін. прагнули європеїзувати тогочасне суспільство, пропагували досягнення західної науки та філософії, наполягали на потребі запровадження широких прав людини та політичних реформ, обстоювали позиції повного лібералізму, обґрунтовували міф колективістського менталітету російського селянина, у літературі заперечували надбання романтизму, надаючи перевагу реалістичним тенденціям, стимулюючи розвиток натуральної школи.

Запере́чне порівня́ння — форма порівняння, за якої предмети чи явища не уподібнюються, а протиставляються (часто з використанням заперечної частки *не*), пояснюючи одне одного за принципом контрасту чи схожості. Поширене в народній пісні:

Ой з-за гори чорна хмара,
Мов хвиля іде.
То ж не хмара —
Запорожців Богуня веде.

З. п. поширене і в художній літературі, де витворює ситуацію напруженого драматизму:

Не трубадур, а вічний яничар,
Невільником в солодкому полоні
Нічних очей — я п'ю їх синій чар,
Закоханий в розквітлії долоні (Є. Маланюк).

Запи́ски — наративний жанр, започаткований на межі XVIII—XIX ст., в якому розповідь у формі нотаток ведеться від першої особи з притаманним їй виразним характером особистісного письма. Подібний до жанру щоденника, мемуарів, подорожі, але наявність фабули та композиції наближають його до повісті чи роману: «Записки студента» Є. Гребінки, «Записки божевільного» М. Гоголя, «Записки причетника» Марка Вовчка, «Записки учительки» Уляни Кравченко, «Записки консула» І. Кулика, незавершені «Записки письменника» О. Кобця (Варрави) тощо. Водночас З. у XIX ст. називали деякі літературні періодичні видання — журнали, альманахи, збірники, як-от «Записки о Южной Руси» в упорядкуванні П. Куліша. Термін вживається і нині, якщо йдеться про наукові видання: «Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка», «Записки Українського наукового товариства в Києві», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Записки Українського бібліографічного товариства в Одесі», «Наукові записки Київського національного університету імені Тараса Шевченка» та ін.

«Запи́ски істори́чно-філологі́чного ві́дділу ВУАН» — наукові збірники (К., 1919—31) за редакцією П. Зайцева (1919), А. Кримського та М. Грушевського (1920—31); праці історичної секції упорядковували М. та О. Грушевські. Всього з'явилося 26 книг, у яких друкувалися наукові студії, рецензії, бібліографічні огляди, висвітлювалася творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, А. Метлинського, П. Куліша, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського та ін. Авторами літературознавчих та фольклористичних розвідок були відомі вчені — А. Кримський, А. Лобода, В. Перетц, С. Маслов, Олена Пчілка, М. Драй-Хмара, П. Филипович, І. Айзеншток, О. Тулуб та ін.

«Запи́ски Науко́вого товари́ства імені Тара́са Шевче́нка», або **«ЗНТШ»**, — унікальні видання заснованого у Львові Наукового товариства ім. Т. Шевченка, що видавалися в 1892—1937; з 1897 були органом його історико-філософської та філологічної секцій: кожна з них з 1924 мала своє видання. Всього вийшло 155 томів (підготовлені до друку 156—158 тт. не були надруковані) за редакцією Ю. Целевича, О. Барвінського, О. Кониського, М. Грушевського, В. Гнатюка, Я. Гординського, В. Дорошенка, М. Ільницького, Р. Кирчіва, К. Кисілевського, І. Кошелівця, Б. Кравціва, І. Крип'якевича, О. Купчинського, В. Стецюка, В. Сімовича, К. Студинського, Є. Федоренка та ін. До 1885 у «ЗНТШ» друкувався О. Кониський, оприлюднивши свої нариси про життя і творчість Т. Шевченка, які невдовзі вийшли окремим виданням «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» (Львів, 1898—1901). У «ЗНТШ» публікували дослідження І. Франка («"Наймичка" Т. Шевченка», «"Варлаам і Йоасаф", старохристиянський духовний роман і його літературна історія», «Святий Климент у Корсуні», «Слово о Лазаревім воскресенії», «До історії українського вертепа», «Забутий український віршописець XVII в.», «Карпато-руське письменство XVII—XVIII вв.», «Студії над українськими народними піснями», «Теорія і розвій української літератури», «До руської бібліографії XVIII ст.» тощо), О. Колесси («Погляд на сучасний стан історичних розслідів українсько-руської літератури. Найдавніший період», «Шевченко і Міцкевич», «Ритміка українських народних пісень»), М. Возняка («Стара українська драма і новіші досліди над нею», «Граматика Лаврентія Зизанія з 1596 р.»), П. Житецького («Острозька трагедія»), В. Гнатюка («Угро-руські духовні вірші», «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності», «Жебрацькі благальниці», «Легенда про три жіночі вдачі»), В. Перетца («До історії вертепної драми»), С. Маслова («Рукописи Софійської катедри в Києві»), М. Сумцова («Українські думи»), М. Грушевського («Варіанти Богданової могили»), О. Новицького («Варіанти до Кобзаря 1860 р.») та ін. Окремі томи були присвячені творчості Ю. Целевича (т. 2), М. Шашкевича (т. 3), Ом. Огоновського (т. 5), О. Кониського (т. 39), І. Франка (т. 117—118), Т. Шевченка (т. 119—120), М. Костомарова (т. 126—127), М. Грушевського (т. 133, 199), П. Куліша (т. 148). На сторінках видання вміщені ґрунтовні фахові дослідження М. Павлика, Б. Грінченка, В. Доманицького, С. Єфремова, Я. Гординського, А. Єнсена, О. Лотоцького, А. Кримського, В. Щурата, К. Студинського, З. Кузелі, Л. Білецького, І. Свєнціцького, Ф. Вовка, В. Охрімовича, Д. Чижевського, Є. Левицького, І. Борщака та ін., які донині не втрати-

ли своєї наукової цінності. З 1914 «ЗНТШ» перетворилися на неперіодичний збірник наукових праць, в якому відповідальність за філологію покладалася на К. Студинського, Я. Гординського, В. Сімовича та ін. З 1948 видання друкується в еміграції, зокрема при Науковому товаристві імені Тараса Шевченка в Мюнхені, а також у Парижі та Нью-Йорку (т. 156—220). З 1990 видання збірників поновилося у Львові. На сторінках «ЗНТШ» з'являлися наукові студії поезій Т. Шевченка (т. 176), монографія «Т. Шевченко. Інтерпретації» (т. 176), ювілейний том (180), присвячений сторіччю від дня смерті Т. Шевченка. М. Мушинка висвітлював наукову спадщину В. Гнатюка (т. 190), В. Лев — творчість Б. Лепкого (т. 194), у т. 197 друкувався матеріал «Михайло Драй-Хмара. З літературної спадщини». Друкувалися видання з нагоди п'ятдесятиріччя (т. 141—143, 150), сторіччя (т. 187, 192) від часу заснування Наукового товариства імені Тараса Шевченка. У 2003 у Львові з'явився в упорядкуванні В. Майхера бібліографічний покажчик 25 томів «Записок Наукового товариства імені Шевченка у відновленому в Україні товаристві 1990—2003» (томи CCXXI—CCXLV). У книзі враховано досвід 1990, коли були надруковані «Періодичні та серійні видання НТШ у Львові (1885—1839)» та «Видання НТШ 1945—1980-ті».

«Запи́ски о Ю́жной Руси́» — двотомний збірник фольклорних та літературних матеріалів (Петербург, 1856—57), упорядкований та виданий П. Кулішем. У першому томі містилися прокоментовані упорядником народні легенди, перекази, думи та пісні про київські Золоті ворота, боротьбу проти татарської агресії та уніатської експансії, про походи запорожців, Б. Хмельницького, оповіді про кобзарів, лірників (А. Ніконенка, А. Щера, А. Бехта, Ригоренка). До другого тому увійшли народні казки, зібрані художником Л. Жемчужниковим, нарис про його зустріч із кобзарем О. Вересаєм, легенди й повір'я, демонологічні оповідання, анекдоти, народні пісні, покладені А. Марковським на музику для фортепіано і співу, опис похоронних обрядів на селі. Історичну проблематику висвітлювали статті П. Куліша та М. Грабовського, присвячені українсько-польським взаєминам у XVII ст. (йшлося, зокрема, про містифікований універсал гетьмана Я. Остряниці), а також М. Закревського, нотатки Г. Теплова про стан українсько-російських відносин за доби імператриці Єлизавети. У ньому ж був уміщений і передрук розвідки «Про давність і самобутність південно-руської мови» І. Могильницького, в якій автор аргументовано спростовував нігілістичні погляди С. Лінде та ін. щодо українців. У другому томі були вміщені поема «Наймичка» Т. Шевченка, видрукувана без зазначення прізвища автора з передмовою П. Куліша, ідилічне оповідання «Орися» П. Куліша. У 1993 з'явилося репринтне видання «З. о Ю. Р.».

«Запи́ски Украї́нського бібліографі́чного товари́ства в Оде́сі» — щорічник (1928—30; було надруковано тільки чотири випуски) за редакцією Б. Комарова, директора Української державної бібліотеки ім. Т. Шевченка. Крім суто фахових публікацій, тут друкувалися джерелознавчі студії, що стосувалися й літератури, як-от «Матеріали до словника псевдонімів та криптонімів українських авторів. Головним чином за рукописними матеріалами М. Комарова» Б. Комарова, «Заборонені українські рукописи 80-х років XIX ст.» В. Герасименка, «М. В. Лисенко. Матеріали до бібліографії» Я. Бермана. У щорічнику з'являлися також огляди доробку тогочасного письменства «Українська література для робітників і селян за 1928 рік», «Українська белетристика за 1929 рік» тощо, рецензії О. Горецького на покажчик «Бібліографія П. О. Куліша та писань про нього» Є. Кирилюка і посібник «Часописи Поділля».

«Запи́ски Украї́нського нау́кового товари́ства в Ки́єві» — неперіодичне видання (1908—18; з 1914 через цензурні утиски виходило в Москві) Українського наукового товариства в Києві переважно за редакцією М. Грушевського. З'явилося всього 18 книг, останню з них було майже повністю знищено, лише деякі статті були передруковані в журналі «Україна» та в шостій книзі «Записок історично-філологічного відділу ВУАН». У виданні подавали матеріали історичної, філологічної, спершу і природничої секцій. Авторський колектив утворювали І. Франко (оприлюднення рукопису XVI ст. «Молитва за ворогів»), О. Шахматов («До питання про північні перекази про княгиню Ольгу»), В. Перетц («Найближчі завдання вивчення української літератури», «Український список "Сказання про індійське царство"», «До біографії П. Житецького»), Б. Грінченко («Пісні про Дорошенка і Сагайдачного»), М. Сумцов («Філологічна вага перекладу Потебні "Одіссеї"»), С. Маслов («Наука Леонтія Карповича в неділю перед Різдвом»), Є. Тимченко («До питання про стосунок українських дум до південнослов'янського епосу»), О. Грузинський («"Elegia Alexii" Ф. Прокоповича»), В. Розов («Українська шкільна драма "Успение Богородицы"»), М. Петров («Пасхальна вірша, говорена ніби запорожцями своєму гетьманові р. 1795, по рукописному списку Києво-Печерської лаври»), М. Возняк («Епізоди культурних зносин Галицької і Російської України в 1-ій половині 19 ст.»), І. Стешенко («"Енеїда" Котляревського і Котельницького в порівнянні з іншими текстами», «Російсько-українські паралелі в творчості Т. Г. Шевченка», «Новий твір Я. Кухаренка "Харько запорізький кошовий"», «Українські шестидесятники») та ін. Окремі томи присвячені К. Михальчуку (книга чотирнадцята), Т. Шевченку (книга п'ятнадцята).

Записни́к, або **Записна́ кни́жка**, — одне з рукописних джерел (поряд із щоденниками, листами тощо), за яким з'ясовуються первісний задум автора, етапи роботи в його творчій лабораторії, а також коло його інтересів. З. містить довільно викладену інформацію — від побутових, принагідних нотаток до глибоких філософічних міркувань, від безпосередніх рефлексій до проникливих оцінок. Іноді в З. трапляються фрагменти майбутніх творів.

Запита́ння — риторична фігура, нанизування різних за призначенням питань, що продемонстрував, наприклад, Митрофан Довгалевський у своїй «Поетиці» («Сад поетичний...», 1736) задля утвердження (*«Хто посміє заперечити Богові?»*), співчуття (*«Які страждання переніс за нас Христос?!»*), погрози (*«Скажи, Катиліно, ти зловживаєш нашим терпінням?!»*), подиву (*«Щиросердий Ісусе, чи ти не полюбив так людей, що прийняв за них публічну і жахливу смерть?»*) тощо. Те саме, що й інтеррогація (Д. Загул), еротиксіс (О. Горбач). Цей прийом притаманний для публіцистики та художньої літератури, передусім поезії, як-от у вірші «Знайомство» В. Неборака:

Тобі подобається рок?
ти читаєш Антонича?
полюбляєш веселі компанії?
кинув курити? цікавишся живописом?
що може нас об'єднати?
робота? кав'ярня? демонстрація?
стадіон? спільні знайомі?
Спільні захоплення?

Запи́тувальний текст — текст, спрямований на руйнування цілісної єдності читача, що перешкоджає спробам його ідентифікації з цілісністю мовця, коли позиція автора видається або сумнівною, або суперечливою. Термін запровадила англійська постструктуралістка Кетрін Белсі, яка протиставила експресивний реалізм класики З. т. модернізму, розглядала процес модерністського подолання традиційних дискурсивних практик, технічних стратегій, прихованих реалістичними текстами від читача, які він сприймав як цілісний, трансцендентний, несуперечливий рецептивний суб'єкт. Дослідниця виявила у романі «Холодний дім» Ч. Діккенса три дискурси — Естер Саммерсон, анонімного оповідача в третій особі та власне дискурсу читача, що виникає під час освоєння ним реалістичного твору, зумовлює відкриття ним складності романного простору. З. т. спростовує таку традицію, усуває ілюзію цілісної єдності реципієнта.

Запізні́лість *(англ. belatedness)* — визнання, переважно посмертне, письменника, літературного жанру, національної культури. Поняття запровадив Г. Блум («Західний канон», 1994) з огляду на неадекватну практику визнання духовних цінностей, поширену в художній літературі. Так, З. характеризує унікальну поетичну спадщину іспанського поета-культиста Л. де Гонгори-і-Арготе (XVII ст.), яку відкрив модерніст Р. Даріо наприкінці XIX ст. Часто З. стосується великих пластів культури та літератури, ігнорованих естетичними концепціями певного конкретно-історичного періоду. Зокрема, завдяки Й.-Г. Гердеру перед письменством кінця XVIII — початку XIX ст. розкрилося багатство національних фольклорів та літератури середньовіччя, що не поступалося античним зразкам, абсолютизованим класицистами, і стимулювало формування романтизму. З. особливо характерна для української культури і літератури зі спотвореною, неповною історією (Д. Чижевський), штучними «білими плямами», що перебуває в ситуації «відсутньої присутності», перманентних відроджень та поступового поновлення втрачених структур.

Запла́чки — фольклорний жанр похоронного обряду (голосіння), а також рекрутських проводів. Він має речитативну форму артикуляції. Тексти З. досліджував О. Малинка, опублікувавши свою студію «Малоросійські обряди, повір'я і заплачки на похоронах» в «Этнографическом обозрении» (1898), вивчали їх також С. Брайловський, В. Милорадович, В. Гнатюк, Ф. Колесса та ін. Мотиви З. відображені у «Тризні» Т. Шевченка. З. означають і частину заспіву у думах та баладах, що є емоційно-психологічним вступом до наступного сюжетотворення.

Запози́чені слова́, або **Іншомо́вні слова́**, — слова та словосполучення, перейняті з інших мов внаслідок комунікативного контакту чи під тиском нав'язування чужомовних стандартів при асиміляції автентичної мови поневоленого етносу.

Запози́чення — використання автором відомих мотивів, фабул, стилістичних фігур, прийомів версифікації тощо, переосмислення їх, надання їм нових якісних характеристик. Він може вдаватися до інтертекстуальних прийомів стилізації, ремінісценції, алюзії, центону, аплікації, пародії. Механічне, пасивне клішування готових літературних (мистецьких) дискурсивних практик призводить до профанації письменства, до плагіату, епігонства, а творчо-ініціативне їх переосмислення — до появи нових художніх цінностей. Продуктивними З., по-різному розвинутими в конкретно-історичній ситуації письменства залежно від методу, художніх засад, жанру, рівня таланту того чи того автора, можуть слугувати вічні теми (любов, життя, смерть тощо), вічні образи (Прометей, Мойсей, Дон Кіхот та ін.). Звертаючись до них, письменники переосмислюють їх у своїй творчості: так, змальовуючи Дон Жуана, Т. де Моліна, Мольєр, Е.-Т.-А. Гофман, О. Пушкін, О. Толстой, Леся Українка, О. Влизько сформували відмінні постаті класичного персонажа. Алішер Навої, Нізамі Гянджеві, В. Шекспір чи Б. Брехт не запропонували жодної власної фабули, однак є неординарними постатями в історії літератури. Так, В. Шекспір звертався до відомих в історіографії подій, сюжетних колізій, дійових осіб драматургії, однак, йдучи шляхом З., створив неординарний театр, у якому якнайповніше втілився ренесансний дискурс. Часто на основі мотиву або образу З. постає новоякісний художній твір. Наприклад, узявши за основу зображений Ю. Словацьким символ варшавської колони Зигмунта, «на яку ще зроду не сідав журавель», свій варіант цього образу запропонували Ц. К. Норвід («Фортепіано Шопена»), В. Броневський («Колона»), Б. Дроздовський («Моя Польща»), Е. Бриль («Заспокоєння»). О. Пушкін, використовуючи сюжетний мотив та образи «Легенди про арабського звіздаря» американського романтика В. Ірвінга та спираючись на російську фольклорну стилістику, змоделював цілком нову ідейно-художню структуру — «Казку про золотого півника». З. може відбуватися між жанрами, що продемонстрували Л. Рейснер («Атлантида», 1913); В. Незвал («Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою», 1956), переосмислюючи переказ Платона про гіпотетичний острів; Остап Вишня («Інтермедія для джаз-оркестра "Іван Карась, або..."»), який вдався до трансформування опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»; О. Ольжич («Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви...»), полемізуючи з тлумаченнями версії циклічного часу Гесіода («Роботи і дні»), Овідія («Метаморфози»), О. Шпенглера («Присмерк Європи»). Інколи вживання З. зумовлене потребою адаптації, жанрової переробки оповідного тексту до сценічних, кінематографічних, музичних потреб, що зробив М. Старицький, переробивши повість «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя на однойменну п'єсу. Принципи З. обґрунтовані концепцією мімезису Арістотеля, підтверджені інтертекстуальною практикою письменства та досвідом компаративістики, яка нагромадила значну кількість фольклорного й літературного матеріалу. На підставі З., поширеного в усній та писемній словесності, німецький філолог Т. Бенфей запропонував теорію «мандрівних сюжетів» на противагу засадам міфологічної школи (1859): видаючи «Панчатантру», він вважав, що багато фабул, сюже-

тів та мотивів давньоіндійського фольклору і письменства поширилися на фольклор і письменство інших народів. Ця теорія, підтримана в Україні М. Драгомановим, М. Сумцовим, А. Лободою та ін., мала неабияке поширення. Однак її абсолютизація не лише спрощувала творчий процес, нехтувала його історико-типологічними закономірностями, а й робила залежним наступний текст від попереднього, молодшого письменника від старшого, зводила на манівці впливології, позбавляла художню творчість притаманних їй іманентних властивостей, самобутності, неповторності, оригінальності, права на відкриття.

«Запоро́жець» — народний календар (Коломия, 1905—13; з'явилося вісім випусків, перший називався «Отаман»), який видавав К. Трильовський, а з 1908 до нього долучився І. Чупрей. «З.» передусім вміщував твори письменства. У ньому друкували поезії Т. Шевченка, Л. Глібова, Ю. Федьковича, І. Франка, О. Маковея, Віри Лебедової (псевдонім Костянтини Малицької), Б. Лепкого, В. Самійленка, В. Щурата та ін., прозу М. Гоголя («Тарас Бульба»), Ю. Федьковича («Смертельна справа»), Л. Мартовича («Іван Рило»), О. Турянського («Ей, коли б мене були вчили», «Курка»), статті про Я. Гуса, Б. Хмельницького, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, М. Коцюбинського, Дж. Гарібальді, М. Січинського та ін.

«Запоро́жская старина́» — фольклорні та історико-літературні збірники (Харків, 1833—38, було видано шість випусків), упорядковані та видані І. Срезневським. Їх поява стала однією з найзначніших подій у діяльності Харківської школи романтиків. Найбільше у них було опубліковано історичних пісень та дум XVI—XVIII ст. («Втеча трьох братів із города Азова», «Отступник Титаренко», «Надгробна пісня Чураю», «Подвиги Сави Чалого», «Мазепа» та ін.); у збірниках також представлені народні перекази, легенди, уривки з козацьких літописів, «Історії русів» тощо. У низці народнопоетичних творів помітні сліди редакторського втручання, контамінацій, навіть містифікацій («Дари Баторія», «Смерть Богданка», «Таборський похід Серп'яги»), які І. Срезневський здійснював згідно з практикою романтиків, зокрема В. Ганки та Й. Лінди, що сприяли появі «Краледворського рукопису» і «Зеленогорського рукопису». До збірок упорядник вводив і власні фольклорні стилізації та статті з історії запорозького козацтва й українського народу. «З. с.» була популярною, стала джерелом творчості для багатьох українських письменників («Тарасова ніч», «Іван Підкова» Т. Шевченка, «Черниця Мар'яна» П. Куліша, «Марко Проклятий», «Маруся Богуславка» О. Стороженка та ін.), впливала на розвиток романтичної літератури і фольклористики.

«Заратуштнаме́», або **«Кни́га Зарату́стри»**, — твір, написаний прихильником зороастрійства Заратушт-і-Бахрамом ібн Паджу у місті Реї поблизу Тегерана. Поема присвячена долі Заратустри, в ній використано втрачені наски (частини) Авести — «Чітрадат» і «Спент». Автор застосовував традиційну для перської версифікації метрику мукараб. Відомі переклади цієї пам'ятки латиною та французькою мовою, здійснені Абрагімом-Гіацинтом-Анкетиль Дюперроном (1760, 1771), англійською — Іствіком (1843), російською — Ф. Розенбергом (1904).

Зарисо́вка — мала форма нарису, своєрідний начерк, колоритний етюд, в якому лаконічно і яскраво висвітлюється конкретна, часто локальна за значенням подія. Зазвичай твори цього жанру охоплюють вузький часовий проміжок, здебільшого один день або навіть годину. З. повинні мати точну фактичну основу, чітку документальність. Але вони не обмежують авторських можливостей, на відміну від замітки, потребують жвавості викладу, образних описів, тропіки, стилістичних фігур при домінуванні публіцистичного стилю.

Заробітча́нські пісні́ — цикл станових пісень суспільно-побутового характеру, пов'язаних із безталанням наймитів, бурлаків, строкарів, артільників, емігрантів. Найдавніші з них були пов'язані із трудовими піснями, зокрема гребовецькими, полільницькими, жниварськими тощо, поширилися серед чумаків та козаків, змушених поневірятися на «відхожих» промислах, у другій половині XIX ст. після скасування кріпацтва на теренах царської Росії та під час переселення українців до Америки (емігрантські пісні). Виснажлива праця на «чужій стороні», степах, косовицях, цукрових плантаціях, мануфактурах, гуральнях, шахтах, розлука з родиною тощо відображені в таких піснях, як «Гей, гей, а хто лиха не знає», «Горе мені на чужині», «Ой Канадо, Канадочко». Будучи близькими до сирітських, чумацьких, бурлацьких пісень, З. п. вбирали родинні та весільні мотиви, адаптували їх до нового контексту, що особливо позначалося на відтворенні безпросвітної наймитської жіночої долі: «Ой матінко-зірко», «Брала дівка льон», «Ой піду я лугом» тощо. Тексти З. п. іноді заповнювалися суржиком, набували вульгарного вигляду, що відтворено у повісті «Сонячний промінь» Б. Грінченка, головний персонаж якої Марко Кравченко, опинившись у шахтарському селі, *«почув "Іс трахтира в погребок", замість щиро народньої мови — ламану мішанину»*. Нині жанр З. п. поновлено у зв'язку з важкою роботою українців у близькому чи далекому зарубіжжі. У Тернополі записано перший компакт-диск (2006) за проектом «Чужина», авторами якого стали поет-пісняр О. Смик та генеральний продюсер Я. Громадський.

«Зарубі́жна нове́ла» — серійне видання (1968—86), здійснюване київським видавництвом «Дніпро». У 47 випусках читач мав нагоду познайомитися із кращими зразками світової новелістики (Е. Хемінгуей, А. де Сент-Екзюпері, Г. Бель, Г. Лоусон, В. Фолкнер, М. Андерсен-Неске, Лао Ше, Пу Сунлін, Рюноске Акутагава, Я. Івашкевич, І. Андрич, Й. Радічков, Х. Кортасар та ін.) у перекладах українською мовою, здійснених І. Дзюбом, А. Перепадею, Є. Поповичем та ін. У виданнях уміщені фахові передмови Д. Наливайка, Д. Затонського, Кіри Шахової, І. Драча та ін.

«Зарубі́жна про́за XX столі́ття» — серійне видання київського видавництва «Дніпро», започатковане в 1988. У ньому вміщений доробок В.-С. Моема, Дж. Геллера, М. Варгаса Льоси, А. Палаццескі, Кобо Абе, А. Камю, П. Лагерквіста в перекладах І. Дзюба, Ю. Покальчука, В. Шовкуна та ін., з передмовами Тамари Денисової, Кіри Шахової, М. Федоренка та ін.

«Зарубі́жна сати́ра і гу́мор» — українська серія художніх творів, яку підготувало видавництво «Дніпро» (1969—86); вперше здійснена у систематизованому вигляді. Всього з'явилася 21 книжка зарубіж-

ного гумору та сатири (М. Лассіла, К. Воннегут, А. Доде, Е.-Т.-А. Гофман, С. Брант, А. Р. Лесаж, Нацуме Сосекі, К. Варналіс та ін.) у перекладі українською мовою (І. Дзюб, Ю. Лісняк, Є. Попович, С. Сакидон та ін.). У виданнях подані фахові передмови, бібліографічні довідки, коментарі В. Пащенка, С. Панька, І. Ющука тощо.

«Заря́» — російськомовна літературно-політична газета (Київ, 1880—86). На її сторінках висловлювалися протести проти Емського указу 1876, обстоювалося право українців на розвиток національної мови та літератури, водночас критикувалися положення хутірної філософії П. Куліша та його творчість. Видання пропагувало твори Т. Шевченка, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, розвивало традиції «Отечественных записок».

«Засів» — щотижнева ілюстрована газета (Київ, 1911—12) за редакцією видавців О. Товстоноса та О. Степаненка. Постійно інформувала про спорудження пам'ятників Т. Шевченку в Києві, Т. Зінківському в Бердянську, пам'ятника М. Гоголю у Великих Сорочинцях, вшанування пам'яті І. Котляревського, М. Костомарова, Б. Грінченка, М. Кропивницького, Ганни Барвінок та ін. Надаючи площу для висвітлення актуальних подій тогочасного суспільства, газета друкувала літературні твори новітніх авторів — М. Вороного, Христі Алчевської, О. Олеся, М. Рильського, М. Жука, Г. Чупринки, Я. Мамонтова, М. Кононенка, В. Тарноградського, А. Тесленка, С. Черкасенка, Наталки Романович-Ткаченко та класиків — Т. Шевченка, С. Руданського та ін.

За́сновки — у традиційній логіці — судження, що є підставою для будь-якого висновку, необхідною частиною певного умовиводу.

За́спів — традиційний початок співаного фольклорного твору, передусім думи, билини, історичної пісні, та деяких літературних творів, що має канонічну, стилістично вироблену форму. З. використовував Гомер у своїй «Іліаді» та «Одіссеї»:

Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея [...].
Музо, повідай мені про бувалого мужа, що довго [...]
(переклад Бориса Тена).

На відміну від зачину З. менше пов'язаний з епічним наративом, водночас, виконуючи функцію експозиції, вказує на місце та час дії:

На Чорному морі та на камені білому,
Там сидів ясний сокіл-білозорець.
Він смутно себе має і на Чорне море
Спильна поглядає,
Що на Чорному морі все недобре починає [...]
(дума «Олексій Попович»).

«За́спів» — літературне об'єднання в місті Біла Церква на Київщині (1965—97), яке діяло при місцевій газеті «Ленінський шлях» (нині — «Замкова гора»). Спиралося на досвід літературного гуртка 20-х XX ст. при районній газеті «Радянська нива», очолюваного згодом репресованим Ю. Будяком (Покосом). Після невдалих спроб відновитися під назвою «Степова вагранка» (1931) та зусиль студентів педагогічного технікуму, де навчалася Марія Познанська (1938), гурток почав функціонувати лише у 50-ті, активізувався за ініціативою А. Ременюка та під впливом шістдесятників, набув статусу студії (1963), а потім — літературного об'єднання, до складу якого входили «дочірні» літгуртки у школах Білої Церкви та Білоцерківщини («Алые паруса» та «Веснянка»). Його склад формували В. Волошин, В. Іванців, А. Гудима, Тетяна Шарова, В. Грабовський, В. Никифоров, А. Кульчицький, Ю. Ковалів, Наталка Смоляна, Зоя Магдюк, Світлана Космачевська, Віра Добровольська, Галина Калюжна, Наталя Вареник, Ніна Опанасенко, Любов Горбенко, Ольга Оверченко, Людмила Сєкач, П. Розвозчик та ін. Дехто з них (Тетяна Шарова, В. Грабовський, А. Гудима, В. Іванців, Ю. Ковалів, Ніна Опанасенко, Галина Калюжна, Любов Горбенко, П. Розвозчик та ін.) видав власні, переважно поетичні, книжки. «З.» підтримував творчі зв'язки з прозаїком В. Міняйлом та з іншими письменниками, ставив перед своїми представниками високі вимоги щодо літературної творчості. Нині на базі колишнього об'єднання діє міське відділення НСПУ, очолюване В. Гаєм.

Заста́вка — малюнок або поліграфічний візерунок, заверстаний зазвичай в кінці книги, журналу, газети, альманаху тощо. Має вигляд сюжетно-тематичної, орнаментально-декоративної ілюстрації, яка інтерпретує зміст, виконуючи водночас оздоблювальну функцію, ніколи не супроводжується текстівкою. Інколи у виданнях практикуються постійні З. до окремих тем чи добірок. Термін вживається також на позначення екранного малюнка певної теми телепередачі, що з'являється на екрані перед її початком, або музичної фрази — звуків, які розмежовують складники твору.

Застарі́лі слова́ — див.: **Архаї́зм.**

Засті́льні бе́сіди *(англ. table talk)* — жанровий різновид історичних анекдотів, мимовільних дотепних зауважень, виголошуваних письменниками, науковцями, громадськими діячами під час товариського застілля. Відомий з античної доби («Софісти на банкеті» Атенея, III ст. до н. е.; «Аттичні ночі» Авла Геллія, прибл. 200 до н. е.), поширений у перському, арабському, тюркському письменстві. У європейській літературі цей жанр запроваджений складеною італійським гуманістом Антоніо Беккаделлі книгою «Про бесіди та діяння Альфонса Арагонського» (прибл. 1455). Зверталися до цього жанру й англійський історик В. Кемден, шотландський поет У. Дреммонд, який занотував застільні дотепи драматурга Б. Джонсона. Особливо популярними були «Анекдоти, зібрані під час розмов із Повпом та іншими відомими людьми його доби» Дж. Спенса. До такої практики звертався Дж. Босуелл, фіксуючи майже кожний вислів англійського лексикографа XVIII ст. С. Джонсона. Відомі видання «Бесіди лорда Байрона» (1824) Т. Медвіна, «Застільні бесіди» (1851) Дж. Г. Лі Ханта, у якому зібрані уявні розмови з А. Повпом та Дж. Свіфтом. Аналогічні твори поширювалися і в інших європейських літературах, як-от грубуваті «Промови за столом» (1566) М. Лютера чи філософські «Бесіди з Гете за останні роки його життя» (1836—48) Й.-П. Еккермана тощо. У 1937 були опубліковані З. б. О. Пушкіна («Table-talk»). Часто жанр набував жартівливо-розважального характеру, як-от «Володар вранішнього застілля» (1858) американського письменника О. Холмса. З. б. також відображені у збірках «Скалігеріана» (1666), «Беконіана» (1679), «Волполіана» (1799), «Аддісоніана» (1803), «Шеріданіана» (1826) тощо.

Засті́льні пісні́ *(нім. Trinklieder, англ. drinking-songs, франц. chansons á boire, chansons paillardés, польс. piesni pijackie)* — пісні, що співалися як

тост під час застілля, поширені в усній народній творчості («Що ж то за хазяїн, що ж то за Хома...», «Ой, наступала та й чорна хмара...» тощо), за зразком фольклорних творів з'являються і в художній літературі, як-от «Як засядьмо, браття, коло чари...» Ю. Федьковича, «Хлопці-молодці, пийте, гуляйте...» С. Руданського, «Гей, наливайте повнії чари...» В. Крищенка. Відомі здавен, зокрема в античну добу, називалися вакхічними піснями на честь покровителя виноробства Вакха (Діоніса), а також — сколіями, одним з відомих авторів яких був Солон (близько 638 — 558 до н. е.). Така традиція відображена в анакреонтичній поезії, в доробку вагантів («Найп'яніша літургія»), мандрованих дяків, відомих і як «пиворізи». З. п. мають необмежений функціональний діапазон — від побутової ситуації (ісландські пивні пісні, «Шотландська застільна пісня» Л. Бетховена на народні слова) до вираження світосприймання певного кола сучасників («Вакхічна пісня» О. Пушкіна, «Пісня філаретів» А. Міцкевича), іноді об'єднувалися у цикли, наприклад у шведського поета Л. Лусідора.

Зата́кт — див.: **Анакру́за.**

Зате́кст — див.: **Підте́кст.**

За́ум, або **Зау́мна мо́ва, Замау́ль,** — версифікаційний прийом російських кубофутуристів, що полягав у свідомому порушенні мовних нормативів, у членуванні поетичного мовлення на фонемні складники з наступним їх довільним поєднанням, підпорядкованим певній ритміці, задля розкриття прихованих сенсів. Термін з'явився завдяки експериментально-художній практиці О. Кручоних, В. Хлєбнікова, В. Каменського та ін., спроба його теоретичного обґрунтування здійснена у книзі «Апокаліпсис у російській літературі» (Москва, 1923), але перші тлумачення З. з'явилися вже в альманасі «Садок суддів II» (1913), в якому проголошувалося заперечення правопису, нехтування розділовими знаками, слово вважалося «творцем міфу». Однак, на відміну від італійських футуристів («слова на волі» Т. Марінетті), прихильники З. прагнули віднайти відповідність між звуковими суголоссями та психофізичними станами людини, зокрема у «Міщанській пісні» з опери «Перемога над сонцем» (1913) О. Кручоних. За допомогою довільних, алогічних, емоційно забарвлених звукосполучень футуристи намагалися передати індивідуальний настрій (наприклад, *гзі-гзі-гзео*), висували проекти утворення «вселенської мови», наприклад схильний до екзотичного коренетворення В. Хлєбніков, який прагнув розв'язати проблему демаркації між словом та знаково-числовою семантикою, кресленням і цитатою. Ці настанови були відображені в його «Єдиній книзі». В ній використовувалася особлива практика словотворення, коли крізь слово «просвічується другий сенс». З. у чистому вигляді, на його переконання, не шкодить свідомості, хоч сам належить до підсвідомого, сприймається як аналог блискавки у природі, коли натхнення тлумачено як струм від нього до автора, а творчість — як рух навпаки. Поезії, базованій на системі формальних прийомів та способів роботи над «самовитим словом», надавали прогностичної функції, а мову майбутнього уявляли як «мову видіння», що освітлює довколишній світ, «мову алгебри, тому що за кожним звуком прихований певний образ», який може бути декодований «позалюдиною». Мрія створити спільну письмову мову «для всіх народів третього супутника Сонця» спонукала футуристів-будетлян запроваджувати незвичний звукопис для відображення кольорової гами природи (синестезія), «числослово», «пташину мову», «зоряну мову» (процесуальність впливу речі на свідомість людини), «мову богів» (нагадувала дитячий лепет, занурювала поета в метафізичне мовчання), віднаходити шляхи безпосереднього переживання ламаних темпоритмів, що не підлягають детальному наративу, неадекватно фіксуються емоційною рефлексією. Це продемонстрував В. Каменський у вірші «Жонглер»:

Згара — амба
Згара — амба
Згара — амба
Згара — амба
Амб
Шар, шор, шур, шир,
Чин, драх, там, дззз.

Міркування, аналогічні хлєбніковським («Учитель та учень», 1912; «Наша основа», 1920 тощо), висловлювали О. Кручоних («Декларація слова як такого», 1913; «Декларація заумної мови», 1921), Н. Кульбін («Що таке слово», 1914), В. Гнєдов («Глас про соглас та зло глас», 1914). З. виводили за межі логіки, з його допомогою намагалися подолати значення, затерті від частого вживання, віднайти найвиразніші можливості висловлення, що якомога повніше відповідало б темпоритмам початку XX ст. Крім експериментів В. Хлєбнікова, відомими були теорія музичного обрахунку А. Туфанова, фонічна музика І. Зданевича, застосована при поєднанні різних типографічних гарнітур у його пенталогії «лидантЮ фАрам» (1923), «кольоропис» О. Розанової, використовуваний при оформленні літографованих видань самописьма на зразок «Те лі те» (1914). Поширювалась і так звана «нуль форма» у вигляді порожнього аркуша паперу, як-от «Поема кінця» (1913) В. Гнєдова. Принципи З. застосовувались у тифліському угрупованні «41°», паризькій групі «Через», Лефі та ОБЕРІУ, у прозі конструктивістів, як-от у книзі «Плафь» (1922) А. Чичеріна: *«Кремль мерк. Крем вер мрел изо рва морем рваного рёва; кремнёвое, кроме мозкового мора — орало роем ёмких рокотов, безтравых травм, орав пролеточных боровов и трамвайных Варрав».* Їх підтримали теоретики ОПОЯЗу (Г. Винокур, Р. Якобсон, Б. Арбатов та ін.). З. актуальний і для сучасних прихильників авангардизму («Авангардисти Тифліса», 1982), поновлений у творчості С. Сігей, Ри Нікової, С. Бірюкова. Вони відрізняють чистий З., який зберігає нормативні граматичні форми у новому фонетичному наповненні, від чистої абстракції, що спостерігалася в оберіутів і європейських конкрет-поетів. Корені З. віднаходяться у глосолаліях, ехолаліях, анаграмах, дитячому мовленні, властивістю якого є довільність, що спостеріг В. Шкловський (стаття «Заумна мова та поезія», 1916). Відоме це явище й українським поетам, зокрема панфутуристам — М. Семенку, Г. Шкурупію, А. Чужому та ін. Звертався до нього й М. Бажан, даючи приклад вірша-конгломерата, складеного як із звичайних реалістичних, так і з власне заумних та абстрактних елементів:

Мене зелених ніг
тіл тюль люля хміль [...].

У тогочасній версифікації траплялися випадки майже безконгломератного З., як-от у вірші «Ляля» Г. Шкурупія, що витворює враження суто фонетичного колажу:

Лю
льоль
лієллі лієллі
канц канц
ае еа ео леллі
бумеранг бумеранг
тфуїті твіті лю [...].

Досвід попередників використовують неоавангардисти (Бу-Ба-Бу, ЛУГОСАД, «Пропала грамота»), поєднуючи З. із граматичними формами. Цікавий приклад З. запропонував І. Іов, вживаючи кодовану мову у паліндромному тексті, що прочитується як звичайна лексика:

ТІК
тікруб
тікрув
тікруг
тікруж
тікрум
тікруф
тік хур.

За́хист пое́зії — спростування у ренесансних поетиках XIV—XVI ст. необ'єктивних звинувачень доби античності й середньовіччя на адресу поезії. Ренесансні оборонці поетичного слова, переосмислюючи надбання риторики та версифікації, міркувань Платона («Держава», «Іон», «Закони»), розвивали думку Данте Аліг'єрі про поета як речника спільноти, прагнули осмислити естетичну концепцію поетичного мистецтва, виявити іманентні закони розвитку літератури, що концептуально розроблялися в період чінквеченто. Було подолане платонівське утилітарне розуміння поезії, «шкідливої» у моральному аспекті, оскільки вона ніби суперечила моделі фантомної ідеальної держави, відволікала громадян від суспільно корисної діяльності. Водночас коригувалося тлумачення мімезису з позиції Платона, на підставі чого він робив висновок, що достеменне письменство мусить не розкривати істину, а безпосередньо відображати першоідею, ейдос. Заперечувалися також погляди середньовіччя, коли на основі чіткого розмежування світу на добро і зло, правду й оману поширювалися упереджені уявлення про вроджену «неправдивість» поезії, яка ніби спотворює істину, про шкоду фантазійного мислення, естетичної насолоди, творчої вигадки. Така позиція базувалася на антимистецьких міркуваннях канонічних авторитетів, зокрема висловленнях із Першого соборного послання Іоанна Богослова, який закликав «боронити себе від ідолів». Реабілітація поезії як потужного і невичерпного духовного феномену спостерігалася вже у доробку представників італійського треченто й кватроченто, передусім Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо («Генеалогія язичницьких богів», 1350—75), Л. Бруні («Про наукові та літературні заняття», 1422—25), К. Салутаті та ін. Так, Ф. Петрарка («Інвектива проти лікаря», 1352—53; «Книга листів про повсякденні справи», 1360—66) не лише аргументовано спростував несправедливі закиди на адресу поезії, а й довів цінність її естетичного потенціалу, обґрунтував, використовуючи алегорію про «покрив», важливість сакральної функції художнього кодування, розрахованого на втаємничених у секрети творчості, захисту від егалітарної стихії, пояснював специфіку насолоди від високого мистецтва, що являє істину в «іншому вигляді». На переконання ранніх гуманістів, поезія відкриває простір для достеменного знання, виховання інтелектуально досконалого індивіда; наставляючи його, вона, за словами Горація, «втішає». Представники епохи чінквеченто послідовно доводили положення про апріорну цінність художньої творчості та божественне походження таланту, окреслювали основні закони поезії, наголошували на її корисності в історії людства. При цьому до уваги бралися арістотелівські принципи мімезису, передусім орієнтація митця на створення ситуації, що могла б відбутися, чим він відрізняється від історика, переважає своєю інтерпретацією «золотого світу» ідей. Тобто йдеться про виникнення іншої природи, що обстоював Ю. Ц. Скалігер («Поетика», 1561), вбачаючи в постаті поета («другого бога») втілення креативної здатності. Т. Тассо («Міркування про героїчну поему», 1594) наполягав на тому, що в літературі оманливого не існує, а тому «неможливо наслідувати те, що відсутнє». Набула поширення ідея божественного обдарування, підкріплена платонівськими та неоплатонівськими міркуваннями про осяяння, неподільність категорій краси та блага. Вона сприяла формуванню тези про поезію як божественну теологію, про поета як високочесну особистість, який в усі віки виконував роль проповідника, оратора, історіографа, музики, вченого. Новий етап розвитку З. п. характерний для англійського письменства, що обстоювало свої іманентні права у гострому протистоянні з радикальною пуританською доктриною: полемічні виступи Ф. Сідні («Захист поезії», 1595), Т. Лоджа («Захист поезії, музики і драми», 1579). У м'якшій формі це явище було властиве французькій літературі, де ренесансні мислителі (Ж. Дю Белле, Ж. Пелетьє дю Ман) зосередили увагу на специфіці поетичної мови й теорії правдоподібності. У німецькому художньому світі проблемою З. п. цікавився М. Опіц («Книга про німецьку поезію», 1624). На деякий час інтерес до неї послабився, спалахнувши у середовищі романтизму, зокрема у трактаті П. Б. Шеллі «Захист поезії» (1821), який висвітлював можливості творчої уяви.

«За́хідна Украї́на» — літературне угруповання (Харків, Київ, 1925—33), яке діяло спочатку як секція «Плугу», а з квітня 1926 — як окрема творча спілка, що об'єднувала понад п'ятдесят письменників та художників із західноукраїнських земель, окупованих Польщею, Румунією, Чехо-Словаччиною, та емігрантів, які переїхали до США, Канади, Німеччини. Угруповання мало однойменні друковані органи. «З. У.», очолювана спочатку Д. Загулом, а з 1929 — Мирославом Ірчаном, мала філії в Одесі, Полтаві, Катеринославі, її представники брали участь в інших літературних організаціях («Плуг», «Молодняк», ВУСПП). Угруповання обстоювало більшовицькі ідеологеми, відсуваючи іманентно художні завдання на маргінеси письменства, переймалося політичними проблемами визволення Галичини, Буковини, Волині. Більшість представників «З. У.», за винятком Д. Бедзика, А. Шмигельського, Агати Турчинської, була репресована (В. Атаманюк, Д. Загул, Г. Гжицький, В. Гадзинський, М. Гаско, М. Кічура, М. Козоріс, Ф. Малицький,

Мирослава Сопілка, Ф. Марфієвич, М. Тарновський та ін.). Літературне угруповання мало однойменне видавництво, яке діяло у Харкові (1927—30) та в Києві (1930—33).

«За́хідна Украї́на» — альманах (Харків, 1927) однойменного літературного угруповання, редагований Д. Загулом, В. Атаманюком, С. Семком. До авторського колективу належали Д. Загул, В. Атаманюк, М. Кічура, Ф. Малицький, Мирослав Ірчан, В. Гадзинський, А. Павлюк, М. Тарновський, Д. Бедзик, О. Бабій, Ю. Мережаний, М. Марфієвич, Д. Рудик, М. Козоріс, Агата Турчинська, П. Козланюк, Я. Струхманчук, Д. Фальківський, І. Ткачук та ін., які писали переважно заполітизовані псевдолітературні тексти, тому видання мало невисокий художній рівень.

«За́хідна Украї́на» — ілюстрований літературно-мистецький «зшиток» (Київ, 1927—33), що виходив спочатку за редакцією А. Атаманюка, Д. Загула, Р. Заклинського, С. Товкачевського, а з 1930 — Мирослава Ірчана. Видання мало на меті консолідувати творчі сили західноукраїнських письменників, яким надавалася площа для публікації творів (Д. Осічний, П. Козланюк, С. Тудор, О. Гаврилюк, Я. Кондра та ін.), хоча в ньому друкувалися і наддніпрянці: В. Сосюра (вірш «Галичина», пролог до поеми «Мазепа»), Г. Косяченко та ін.

«За́хідний ві́тер» — ефемерна поетична група, яка діяла в Тернополі у 90-ті (з 1994) XX ст. Репрезентована творчістю В. Махна, Б. Щавурського, Г. Безкоровайного, схильних до постмодерністського письма.

«Захоля́вна кни́жечка» — літературне видання українських полонених німецького табору Весляр (1916), здійснене накладом СВУ. У ньому були надруковані вірші А. Б. (криптонім А. Брежинського), Н. Б. (криптонім Н. Білого), Перекотиполя (псевдонім К. Якубчука), статті Д. Чалого (псевдонім В. Бахіра), А. Потоха (псевдонім А. Полуботка) та ін.

За́чин — традиційна формула фольклорних творів, композиційний елемент, що, надаючи їм відповідного ритму, підводить реципієнта безпосередньо до сприймання оповіді. Найчастіше застосовується у казках, де виконує роль експозиції. Здебільшого З. буває лаконічним (*«Жив собі дід та баба...»*), однак трапляється й поширений: *«Було це за царя Панька, як земля була тонка, — пальцем проткнеш і воду п'єш»*. Іноді такі ініціальні форми витворюють настанову на розуміння читачем специфіки жанру: *«Почну вам казку...», «Слухайте ж казку...»*. Визначальною ознакою казкового епосу вважається передфабульне використання моральних сентенцій, тому інколи зафіксована на початку твору паремія (приказка, прислів'я, загадка) концентрує основну його ідею, а перебіг подій у межах певних сюжетних ліній підтверджує та ілюструє відповідне прислів'я. З. також використовується в билинах, замовляннях, зрідка в легендах, історичних переказах та ліричних піснях, де набуває етноісторичної атрибутики. Цей прийом під впливом фольклорного дискурсу інколи використовують письменники. Наприклад, Т. Шевченко так починав свою поему «Іван Підкова»: *«Було колись — в Україні / Ревіли гармати; / Було колись — запорожці / Вміли воювати»*. З. вживається також у публіцистиці, виконуючи роль початкового компонента архітектоніки, що передує основному викладу, вводить читача у суть порушуваної проблеми та висвітлюваної теми, надає їм сподіваної інтонації.

Збі́рка — зібрання здебільшого малоформатних, близьких за жанром, мотивами, проблематикою творів (поезії, оповідання, новели, байки, усмішки, афоризми тощо) одного автора, які розташовуються в рукописі чи виданні за тематичним або за хронологічним принципом, іноді структуруються у відповідних циклах. Наприклад, З. «Привітання життя» (1931) Б.-І. Антонича побудована за тематичним принципом, складається з трьох циклів: «Зриви й крила», «Бронзові м'язи», «Вітражі й пейзажі».

Збі́рник — сукупність неперіодичних та періодичних творів одного (авторський З.) чи кількох (колективний З.) авторів. Авторський може мати вигляд вибраного, що містить і попередні збірки, як-от видання «Крило Ікарове» (К., 1991) Б. Рубчака, до якого входять поетичні видання, представлені у зворотному хронологічному порядку: «Марену топити» (1980), «Особиста Кліо» (1967), «Дівчині без країни» (1963), «Промениста зрада» (1960), «Камінний сад» (1956). Колективними З. можуть бути антологія, альманах, хрестоматія, монографія тощо. Поняття «З.» ввів Г. Квітка-Основ'яненко у «Супліці до пана-іздателя». Воно поширюється і на рукописні зібрання текстів, що практикувалися в давні часи, об'єднуючи різні в жанрово-стильовому відношенні тексти: біблійні, історичні, апокрифічні, агіографічні, епістолярні, дидактичні тощо. У таких зібраннях могли бути вміщені притчі, афоризми, байки, приказки, легенди, перекази, анекдоти, вірші, пісні, думи, інтермедії, пародії, епістолії, панегірики, документи, утилітарні поради, рецепти тощо. Найпершими вітчизняними З. києворуської доби вважаються Ізборник Святослава 1073, Ізборник Святослава 1076, які поширювалися поруч із перекладними «Золотоустом», «Золотоструєм», «Пчолою», «Ізмарагдом», «Фізіологом», «Шестодневом», Четьями мінеями, палеями, патериками, список яких пізніше доповнили «Люцидарій», «Велике зерцало», «Римські діяння», «Богогласник», Дернівський, Тухлянський, Хітарський З., а також авторські — Степана Теслевцьового, Павла Кузикевича, Яремецького-Білахевича тощо. Власне літературні (а також фольклорні, філологічні) З. з'явилися в XIX ст.: «Малороссийские песни» М. Максимовича, «Громада» М. Драгоманова, «Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Тараса Шевченка», «На вічну пам'ять Котляревському», «Шевченківський збірник» тощо. Традиція укладання З. була неперервною і впродовж XX — початку XXI ст., коли з'явились такі видання, як «Збірники праць наукових шевченківських конференцій» чи «Проблеми слов'янознавства».

«Збі́рник історúчно-філологі́чного ві́дділу [ВУАН]» — книжкове видання (Київ, 1921—31; всього з'явилося 105 випусків) з історії, літературознавства, мовознавства, етнографії, мистецтвознавства у вигляді окремих авторських («Нарис української історіографії» Д. Багалія) та колективних («Тюрки, їх мови та літератури. І. Тюркські мови») монографій, а також серій із грифом «Науковий збірник за рік...». Був оприлюднений збірник «За сто літ» (1927—30), шість випусків якого охоплювали розмаїті наукові студії «Слова о полку Ігоревім» (В. Перетц), творчої спадщини Т. Шевченка, зокрема в окремому збірнику «Шевченко і його доба», що з'явився в 1925—26

(В. Петров, А. Лобода, Б. Якубський та ін.). Серед наукових розвідок, що стосувалися історії українського письменства, друкувалися матеріали «Наукового збірника Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови» (1928, 1929, 1931), «Матеріали для культурної і громадської історії Західної України» (1928), де опублікувалося листування І. Франка та М. Драгоманова; видано праці «Українські народні думи» (1927), «Т. Шевченко. Повне зібрання творів. Т. 4. Щоденникові записи (журнал)» (1928), «Західно-руські літописи як пам'ятки літератури» (1921, 1929) Ф. Сушицького, «Бібліографія праць П. О. Куліша та писань про нього» (1929) Є. Кирилюка. Збірник містив також студії П. Филиповича, М. Зерова, М. Марковського, В. Петрова та ін. про творчість І. Котляревського, Панаса Мирного, П. Куліша, І. Карпенка-Карого, Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін.

«Збірник пáмяти Тарáса Шевчéнка (1814—1914)» — видання (К., 1915), присвячене сторіччю від дня народження Т. Шевченка. Містить аналітичні статті про його творчість та добу, в яку він жив. Їх авторами були: М. Грушевський («Великі роковини», «Переднє слово», в якому аналізувалась діяльність Кирило-Мефодіївського братства), І. Стешенко («До характеристики творчості Т. Шевченка»), М. Сумцов («Гуманізм Шевченка»), С. Єфремов («Шевченко й Котляревський»), О. Грушевський («Шевченко й Кухаренко»), Т. С[ушинський] («Дума Шевченка й українські думи»), К. Широцький («Туреччина в картинах Шевченка»).

«Збірник твóрів видатніших украї́нських письмéнників» — літературно-художній альманах у двох виданнях (Одеса, 1918). У першому з них містилися твори П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, О. Стороженка, С. Руданського, Д. Мордовця, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, О. Олеся, В. Винниченка. Друге видання подавало українсько-російський словник.

«Збірник філологічної сéкції Наукóвого товарúства імені Тарáса Шевчéнка» — літературно-критичне видання, що було опубліковане у Львові (1898—1937) у 23 томах. У них були надруковані дослідження «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» (два томи) О. Кониського, «Розвідка Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство» (т. 2, 3, 7, 10) та «Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським» (т. 13) в упорядкуванні М. Павлика, «Писання Маркіяна Шашкевича» (т. 14) в упорядкуванні М. Возняка, «До історії культурного й політичного життя в Галичині у 60-х рр. XIX ст.» (т. 16) Я. Гординського, «"Лис Микита". Критичний розбір поеми Івана Франка» (т. 23) Т. Франка, «П. О. Куліш. (Матеріали і розвідки)» (т. 22). У збірнику були також подані діалектологічні студії про говори лемків та батюків І. Верхрацького (т. 5, 15), фольклористичні розвідки М. Дикарева (т. 6) тощо.

«Збірники праць наукóвих Шевчéнківських конферéнцій» — наукові видання Інституту літератури НАН України (збірники 1—2, 21—22 здвоєні), започатковані в 1954; присвячені матеріалам відповідних конференцій. У них вміщували доповіді українських і зарубіжних шевченкознавців з питань біографії та творчості Т. Шевченка, його естетичної концепції, світоглядних настанов, стилю, мови, інтерпретації творчої спадщини митця.

Звéдення, або **Ізвóд,** — сукупність основних лексичних, синтаксичних та орфографічних характеристик давніх пам'яток писемності, що, зазнаючи впливу середовища та оточення, засвоювалися неусвідомлено, склалися внаслідок постійного переписування тексту, на противагу редакціям, зорієнтованим на цілеспрямовані зміни в тексті. Зразками З. є Остромирове (1056—57), Мстиславове (1115—17) євангелія. З. відображало особливості відповідного мовного середовища: болгарського, києворуського тощо. У текстології З. називають список давньої писемної пам'ятки, відмінний від інших, історію її тексту.

«Звездá» — літературно-художній, громадсько-політичний щомісячник (Ленінград, з 1924), орган Спілки письменників СРСР (нині — орган СП Російської Федерації). У різні роки обов'язки головних редакторів виконували І. Майський, П. Петровський, М. Тихонов, В. Саянов, В. Друзін, Г. Холопов, Г. Ніколаєв, нині — співредактори Ю. Азієв, Я Гордін. Журнал став об'єктом репресій компартії, сформульованих у постанові ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 «Про журнали "Звезда" і "Ленинград"», спрямованій на дискредитацію достеменно художньої літератури, передусім елітарного письменства, репрезентованого творчістю М. Зощенка та Анни Ахматової. Крім російських авторів (третя книга «Життя Клима Самгіна» М. Горького, «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тинянова, «Шукачі» Д. Граніна, «Перед дзеркалом» В. Каверіна, повісті й оповідання С. Вороніна, В. Шукшина, поезії С. Єсеніна, В. Ходасевича, Ольги Берггольц, Анни Ахматової, Б. Пастернака, М. Заболоцького тощо), у «З.» друкувалися П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан, І. Драч, О. Довженко («Повість полум'яних літ») та ін., з'являлися студії «Шевченківський Петербург», «Про друга-брата» П. Жура, спогади «Дорогою дружби» О. Дейча про М. Рильського тощо.

«Звездá пресвéтлая» — пам'ятка давньобілоруської літератури, перекладена на російську мову «простолюдином Нікітою» в 1668; збірник, на зміст якого вплинув культ Діви Марії. Складається з п'ятнадцяти розділів; останній, у якому йдеться про ікони, вважається доданим пізніше. Пам'ятка не була видана, тому що в ній відчутний католицький дискурс, неприйнятний для московського православ'я.

«Звенó» — літературний журнал періоду МУРу (Інсбрук, 1946 — початок 1947) за редакцією В. Кримського, в якому обстоювалися принципи незалежності мистецтва та настанови активного романтизму, проголошеного у 20-ті М. Хвильовим. Назва видання була обґрунтована потребою спадкоємності: «бути звеном між вчора й завтра, між українською і світовою творчістю, між митцем і читачем, між засобами і метою». На його сторінках друкували твори Юрія Клена, Л. Мосендза, Ю. Дивнича, У. Самчука та ін.

«Звéнья» — збірники матеріалів та документів (переважно XIX ст.) російського мистецтва та суспільствознавства. Друкувалися у видавництві «Academia» (1936) та Держлітвидаві (1950—51). За 1932—51 було підготовлено дев'ять томів (з'явилося вісім, а сьомий не був виданий). Серед публікацій, що стосувалися української тематики, привертають увагу листи французького письменника О. де Бальзака про поїздку в Україну, спогади провокатора О. Петрова про Кирило-Мефодіївське братство тощо.

Зверта́ння — інтонаційно наголошений компонент речення, що називає адресата-істоту чи персоніфікований об'єкт. Найчастіше З. бувають іменники у кличному відмінку (М. Рильський: *«Поете! Будь собі суддею* [...]*»*), іменники з прийменниками в одному з непрямих відмінків (П. Тичина: *«Гей, на коні, всі у путь!»*). З. мають окличну, спонукальну чи питальну інтонацію, зазвичай інтимізують комунікативне поле: *«Все на світі можна вибирати, сину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину»* (В. Симоненко).

Зворо́тний кадр — різновид аналепсису, ретроспекції, повернення, поширений у кінематографі, використовуваний і письменниками, як-от Ю. Яновським у «Майстрі корабля», О. Довженком у «Зачарованій Десні», О. Гончаром у «Циклоні».

Зворо́тний зміст — тематична ситуація, яка, переходячи у протилежну, вказує на завершення наративної послідовності, може співвідноситися з часовою позицією (до — після) і тематичною (З. з. — завершений зміст).

Звукова́ організа́ція ві́рша — стилістичне використання в емоційно забарвленому поетичному мовленні інтонаційно пов'язаних звуків, комбінування суголосся чи контрастності. З. о. в. поєднується з лексикою, морфологією, синтаксисом тощо, актуалізуючи в такий спосіб інтонаційно-смислове наповнення поезії. Найчастіше це явище виражене алітерацією, асонансом, анафорою, епіфорою, кільцем та ін. можливостями фоніки, широко використовуваними в усній словесності: *«Смішки з чужої лемішки, / Своєї наколоти та й реготи»*. З. о. в. є основою ліричного формотворення у поезії, як-от у вірші «Дзвони»Е. По, де переважає акустика дзвінких приголосних:

Лине дзвін, дзвін, дзвін,
Рине дзвін, дзвін, дзвін, дзвін,
Дзвін, дзвін, дзвін,
Плинним ладом-звукоспадом лине дзвін!
(переклад В. Коптілова)

З. о. в. виконувала також сюжетотвірну функцію, що властиво курйозній поезії, була поширена в художній практиці символістів, які прагнули створити чистий «звуковий образ» (С. Маларме, К. Бальмонт, Г. Чупринка, М. Вороний та ін.), апробована в «самовитому слові» футуристів, в експериментальному доробку абстракціоністів (легатна поезія). Особливої віртуозності З. о. в. сягали поети В. Хлєбніков, В. Кобилянський, А. Мойсієнко та ін., створюючи суцільний алітераційний вірш. П. Тичина за допомогою асонансів та алітерацій передавав враження від пластичного образу, мальовничості й зорової перспективи: *«Там тополі у полі на волі»*. В. Стус віднаходив на підставі З. о. в. нові свіжі семантичні поля з драматичними акцентами, уникаючи описовості:

Горить сосна — од низу до гори.
Горить сосна — червоно-чорна грива
над лісом сходить. Ой, і нещаслива
ти, чорнобрива Галю, чорнобри...

Водночас З. о. в. відрізняється від прози не лише індивідуальними ознаками ритмо-інтонаційного тексту, а й родовими, як-от рима, метрика, строфіка.

Звукови́й повто́р — евфонічний прийом, що полягає у взаємонанизуванні в межах верса (версів) суголосних звуків задля фонічного увиразнення поетичного мовлення, розгортається завдяки алітераціям, асонансам, анафорам, епіфорам, зіткненням, звуковим паралелізмам та ін. ритмічним елементам звукової організації вірша, а також різним звуконаслідуванням; термін теоретика футуризму О. Брика. З. п. притаманний віршовим жанрам фольклору, є, зокрема, сюжетною основою скоромовок:

Хлопець босий,
Сіно косить.
Роса росить
Ноги босі.

Неабиякого значення надавали З. п. символісти, прагнучи створити чистий звуковий образ, досягнути якомога повнішого музично-смислового ефекту в ліриці:

І уже в душі моїй
В сяйві мрій
В'ються хмелем арабески,
Миготять камеї, фрески,
Гомонять-бринять пісні
Голосні
І сплітаються в гротески (М. Вороний).

Звуконаслі́дування, або **Ономатопе́я** *(грец. onomatopoiia: словотворчість, звуконаслідування)*, — міметичне відтворення фонетичними засобами позамовних звукових явищ, що будується на артикуляційній схожості (дзижчання, гавкання, кудкудакання, туркотіння тощо): *«Горобейчик летів: "Джив, джив, джив, джив"»*. Часто вживається у фольклорних жанрах, формуючи яскравий сюжет, в якому за допомогою алітерацій імітується, наприклад, кумкання жаб:

— Ти чия, ти чия, ти чия?
— Микитова, Мики-ки-китова.
— Що варила? Що варила?
— Борщ, борщ, буряки, буряки-ки-ки.
— Кому, кому, кому?
— Микиті, Мики-ки-ки-ки-киті!
— Який Мики-ки-ки-ки-кита?
— Чумак, чумак, чумак.

У художній літературі З. вживається для відтворення безпосередності й динамічності зображення за відсутності описових картин, як, наприклад, у мовленні героїв повісті «Сталінка» О. Ульяненка: *«...а син його на острові телят пас, зелений острів од трави, — пас та книжку читав айайайай, — як поверне головою — хряц — так і ходив місяців зо два...»*. З. може відтворювати не лише окремий звукокомплекс, а й імітувати певне явище, зокрема танцю, як-от у вірші «Мазурка» із циклу «Міцкевич в Одесі» М. Бажана, що вимагало від поета глибокого вчування у динамічну специфіку цього мистецтва та неабиякого артистичного такту:

Разом прянуть, стануть в пари,
Браво грянуть, — *рях-цях-цях!* —
Дами, панночки, гусари,
Джигуни в вузьких штанцях,
Дідичі, негоціанти,
Фрачні франти, пачкарі,
Ад'ютантські аксельбанти,
Флотські шарфи й якорі.

Звуко́пис — звукові повтори, чергування однакових звуків та звукосполучень, що посилюють емоційну виразність, милозвучність мовлення; система словесно-звукової інструментовки, звуконаслідування, римування, сконцентрованість суголосних або схожих звуків задля формування звукових образів,

часто для вираження акустичного ефекту при художній інтерпретації певних явищ, гнучкості інтонаційно-синтаксичних структур, які не пов'язані з відповідними звуками безпосередньо, лише асоціюються з ними:

Я стою на кручі!
— За рікою дзвони:
Жду своїх вітрил я —
Тінь там тоне, тінь там десь (П. Тичина).

Практика З. апробована у фольклорі, передусім у народній пісні, розрахованій на створення евфонічного ефекту під час виконання. Проблема З. була важливою для символістів, які трактували поезію як мистецтво, близьке до музики, а вона найповніше відтворює сутність світобудови, тому намагалися якнайповніше використати можливості фоніки, що спостерігалося у творчості М. Вороного, В. Кобилянського та ін. Цікаві експерименти на теренах З. продемонстрували футуристи, зокрема будетлянин В. Хлєбніков при обґрунтуванні зауму. О. Квятковський розглядає термін «З.» у вужчому значенні, вбачаючи в ньому лише прояви звуконаслідування.

Звукоря́д — послідовність звуків мелодії, ладу, музичної системи, розташованих у висхідному чи низхідному порядку. Стосується інструментовки літературного, особливо поетичного, твору, зокрема алітерації, асонансу тощо. Термін, запозичений літературознавцями з музики.

Звукосимволі́зм — зв'язок між звучанням та значенням слова, що виникає на підставі синестезії, витворює суб'єктивні враження. Наприклад, дрижачий звук *р* має ніби металевий тембр, асоціюється з твердістю, рішучістю (*грім, порив*), *л* — із лагідністю (*легіт, лебідь, лілія*), *х* викликає неприємні відчуття (*халтура, хирлявий*), *і* витворює ілюзію широти, *о* — заокруглення тощо. З. став основою алітерацій та асонансів, постійно виявляє свої можливості у звукописі, використовується як експериментальний матеріал у поезії символістів (звуковий образ), футуристів (заум) та ін. Цікавим вираженням З. видається сонет «Голосівки» А. Рембо, в якому голосні асоціюються з кольором:

А чорне, біле Е, червоне І, зелене
У, синє О, про вас я нині б розповів:
А — чорних мух корсет, довкола смітників
Кружляння їх прудке, дзижання торопленне;

Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне;
І — пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,
Сп'яніле каяття або нестримний гнів;

У — жмури на морях божественно глибокі,
І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій —
Печать присвячених алхімії ночей;

О — неземна Сурма, де скрито скрегіт гострий,
Мовчання Янголів, світів безмовний простір,
Омега, блиск його фіалкових Очей
(переклад Г. Кочура).

Зв'язки́ та взаємодії́ міжлітерату́рні — див.: **Міжлітерату́рні взаємозв'язки́.**

Здво́єний но́мер — випуск періодичного видання з об'єднаними двома черговими числами, застосовується переважно за необхідності опублікувати матеріал, що перевищує обсяг одного номера.

Зді́бності — вроджені індивідуально-психологічні динамічні властивості людини, які відрізняють її від інших, зумовлюють її діяльність відповідно до природних нахилів, задатків, але не зводяться до них. Уперше стали предметом вивчення у XIX ст., зокрема у роботах Ф. Гальтона, присвячених експериментальному і статистичному аналізу відмінностей людей, рівня їхньої обдарованості та творчої активності. Згідно з ними певний індивід за однакових умов з іншими легко та вміло засвоює діяльність, недоступну для інших, тому що вона пов'язана з його природними нахилами. Існують особливі сенситивні періоди людського життя, починаючи з дитинства, сприятливі для розвитку відповідних З. Так, для музики таким етапом є вік дитини до п'яти років, коли активно формуються музичний слух та пам'ять, для поезії — молодший шкільний вік, коли відбувається структуризація семантичних полів, тощо. Крім спеціальних З., розрізняють також загальні, власне розумові, як-от пам'ять, увага тощо.

Зе́вгма (*грец. seugma: зв'язок, ярмо*) — стилістична фігура, яка виникає при об'єднанні однорідних членів речення, переважно підметів, одним дієслівним присудком, який стосується тільки одного з них:

Стоїть сторозтерзаний Київ
і двісті розіп'ятий я (П. Тичина).

Іноді З. вживається для фіксації довгого мовного періоду, коли в реченні з однорідними членами лише на початку цього періоду зазначений присудок у дієслівній формі, а надалі він лише береться до уваги. Один з прикладів — епатажно-іронічний вірш з елементом центону із циклу «Уроки класики» О. Ірванця, за основу якого взято афоризм російського драматурга О. Островського:

Людина родиться для щастя,
Як птах для польоту.
Як птах...
Як індик,
Як півень,
Як деркач на болоті?
Як страус,
Як ему,
Чи як марабу? [...]

Відповідниками З. є терміни «спряженіє», «пролипсисъ» (Мелетій Смотрицький), «антизевгемнон» (Феофан Прокопович), «ярмо» (В. Домбровський), «цевгма» (Д. Загул).

«Зеле́на ла́мпа» — літературно-політичний гурток (Петербург, 1819—20), учасники якого збиралися в будинку Всеволозьких. Назва походить від кольору абажура, що символізував «світло і надію», нагадував масонські ритуали (використовувалися кільця із зображенням лампи). Гуртківці були пов'язані з декабристським рухом, зокрема із «Союзом благоденства». Відоме принагідне послання Я. Толстому «Чи ти гориш, лампадо наша» О. Пушкіна. Завсідники гуртка С. Трубецькой, Ф. Глинка, Я. Толстой, О. Пушкін, А. Дельвіг, М. Гнєдич, музичний критик А. Улибишев та ін. обговорювали проекти перебудови суспільного ладу, поширювали вільнолюбні вірші, заслуховували звіти про репертуари театрів тощо. Під такою самою назвою в Одесі (1918—19) сформувався гурток молодих письменників (Е. Багрицький, В. Катаєв, Віра Інбер, Ю. Олеша та ін.),

твори яких друкувалися на сторінках журналів «Жизнь», «Перо в спину», «Южный огонек», «Огоньки». Так само називалося зініційоване Д. Мережковським та Зінаїдою Гіппіус літературне угруповання в Парижі (1927—39); про його діяльність залишив свої спогади Ю. Терапіано («Зустрічі», 1953).

«Зеленогóрський рукóпис» — твір-підробка, типологічно близький до «Пісень Оссіана», стилізований під народний героїчний епос із застосуванням неримованого десятискладника, виданий у 1818 чеськими будителями В. Ганкою та Й. Ліндою. Текст складався з уривка «Сейм» та незавершеної героїчної поеми «Любушин суд». Як і «Краледворський рукопис», його проголосили пам'яткою давньочеської писемності X ст. Твір був спрямований не лише на заповнення прогалин у національній історії та письменстві, а й на пробудження національної свідомості краян, тому відіграв позитивну роль; його неавтентичність була доведена у 80-ті XIX ст. «З. р.» стимулював розвиток культурно-просвітницького слов'янофільства, привернув увагу українських письменників, зокрема представників «Руської трійці». Особливо популярною була поема «Любушин суд», яку перекладали І. Вагилевич, М. Шашкевич, Я. Головацький, М. Руданський, К. Турівський, І. Франко. Див.: **Містифікáція.**

«Земля́» — літературний альманах (1908—17), очолюваний М. Арцибашевим; видавався «Московським видавництвом письменників» («Московское издательство писателей»). З'явилося двадцять збірників «З.» за участі М. Арцибашева («При крайній межі»), О. Купріна («Яма»), Ф. Сологуба («Дим і попіл»), О. Серафимовича («Дочка»), І. Буніна (поезії) та ін. В альманасі публікувався роман «Чесність з собою» В. Винниченка. У своїх творах письменники намагалися розкрити людську натуру з її небезпечними інстинктами, особливо загрозливими за доби революційних змагань, прагнули осягнути підсвідомі глибини символістської містики.

«Земля́ и фáбрика» — державно-акціонерне видавництво (Москва, 1922—30), очолене поетом В. Нарбутом. Крім творів російської та європейської літератури (наприклад, «Бібліотека історичних романів»), тут одним із перших був надрукований позацензурний «Кобзар» Т. Шевченка у перекладі І. Бєлоусова.

«Зéркало» — ілюстрований гумористично-сатиричний журнал (Львів, 1882—1909; мав назву «Нове зеркало» у 1883—85) за редакцією спочатку К. Устияновича, потім — В. Нагірного, Є. Олесницького, В. Левицького, І. Криловського та ін. Постійно зазнавав цензурних утисків, провокацій з боку москвофільського Товариства ім. Качковського (Общество им. Качковского), тому виходив із тривалими перервами. На сторінках часопису критикували москвофілів та їх видання «Слово» і «Пролом», безперспективну «азбучну війну» («Плач азбучників» В. Масляка), полономанію, викривали виборчі зловживання влади, антинародні австрійські закони про пресу тощо. Позицію редколегії «З.» відображали персоніфіковані персонажі Вичоса («чесав» політиків), Патріотник (розмовляв польською мовою, нехтуючи рідною), Шкаралупник (боязкий тип), Змертвихстанський, старий кавалер Болячка та ін. До авторського колективу входили І. Франко (псевдоніми Мирон, Живий, Не-Давид), який надрукував твори «Воронізація», «Дрогобицька філантропія», «Сучасний літопис» тощо, К. Устиянович, В. Коцовський (криптонім К-ко, псевдонім Галка), І. Грабович (псевдоніми Квасний, Снігур, Нічлявенко), В. Лисковацький (псевдоніми Василь Т., Василь Тойсам), В. Масляк (псевдоніми Бережанець, Влодзьо, Вуйко Влодзьо, Залуквич), Я. Щоголів, Б. Грінченко, В. Самійленко, О. Маковей (криптоніми — М., Ом., Мак., О. Мак.), В. Щурат (псевдоніми — Конон В., Конін В., Борончинський), П. Кирчів (псевдоніми — Віце-Вичоса, Наколиоко, Кусіка, криптонім — К-ів П.), П. Думка та ін. У «З.» з'являлися переклади з інших літератур, зокрема з доробку М. Добролюбова, Г. Гейне, Ш. Петефі та ін. Під назвою «З.» виходили також сатиричні газети в 1889—93 (за редакцією О. Здерковського, Є. Олесницького, К. Паньківського) та в 1906—08 (за редакцією О. Дубицького), які сприймали як модифікацію однойменного журналу.

«Зéркало» — прорадянський літературний журнал (Коломия, 1935—36) за редакцією І. Михайлюка. Підтримував діяльність львівського комітету з організації Антифашистського конгресу діячів культури (1936). На сторінках видання друкувалися Д. Осічний, М. Петрук, В. Костюк, І. Михайлюк, М. Зоряний (псевдонім М. Марчука), Я. Галан та ін.

«Зéрна» — літературно-наукові збірники (Чернівці, 1887—88), додатки до газети «Буковина» в упорядкуванні О. Поповича, який під своїм прізвищем та псевдонімами О. Олексів та Ом. Мурашка подавав твори різних жанрів. Крім статей громадсько-політичного характеру, у «З.» друкувалися й художня проза Євгенії Ярошинської («Вірна любов», «Борба і побіда»), С. Воробкевича («Панна Вероніка»), вірші Василя Чайченка (псевдонім Б. Грінченка), Перебенді (псевдонім О. Кониського), В. Самійленка. Творчість Ю. Федьковича була представлена як поезією, так і прозою («Максим Чубатий» та ін.), І. Франко подав переклади болгарських народних пісень.

«Зéрна» — літературно-мистецький альманах українців Європи (Париж — Львів — Цвіркау), заснований у 1994, обов'язки шефа-редактора якого виконує поет І. Трач. Тематично різнорідне видання має структуровані рубрики, що охоплюють поезію, прозу, літературну критику й історико-літературні та мистецтвознавчі студії, художній переклад, питання історії: «Контраверсії», «До джерел», «Проблеми актуальні», «Інформаційна мозаїка» та ін. Найбільше площі надано поезії. На сторінках альманаху майже не представлені твори великої епічної форми (окрім уривка неопублікованого роману «Доля Антоніни» І. Міщенка), натомість друкуються оповідання та новели авторів молодшого покоління (Ю. Семенко, Т. Мурашко, Леся Демська, Й. Кульчик, А. Сидоренко, В. Трубай та ін.). До авторського колективу «З.» увійшли І. Качуровський, Емма Андієвська, Віра Вовк, М. Неврлий, І. Калинець, І. Іов, А. Мойсієнко, Б. Чепурко, А. Гарасевич, О. Ільницький, М. Козак, Т. Мурашко, Маруся Няхай, Марія Равакевич, Маріанна Кіяновська, П. Романюк, Оксана Пеленська, І. Бондар-Терещенко, Ольга Кіс та ін., які живуть в Україні та поза нею. У «З.» аналізовано творчий доробок М. Лукаша, Г. Кочура, І. Качуровського, М. Сарми-Соколовського. І. Сенатович здійснив огляд українських антологій від 1965 у перекладах чеською, угорською, польською, румунською, англійською, німець-

кою, іспанською, шведською мовами. При виданні діє однойменна бібліотека, в якій у 1995 з'явилися поетичні збірки Оксани Шморгун («Благословенна будь Моя далека і єдина»), І. Киризюка («На дорозі із кирилиці»), Оксани Дзери («Недовершена вершина»). Згодом її поповнили видання В. Остапчука, Злати Угрин, Л. Угрин, А. Мойсієнка, Ю. Гаврилюка, П. Головчука, Маріанни Кіяновської, Л. Сеника, В. Женченка та ін.

Зерца́ло *(лат. speculum)* — середньовічний дидактичний жанр, твори якого містили дані з різних галузей знань; був поширений як латиною, так і національними мовами. Своєрідна енциклопедія тогочасних наук належить Вінценту із Бове (помер прибл. 1264), автору «Зерцала природи», «Зерцала історії», «Зерцала вченості». Відомі також палацові твори, настанови державцям, як-от вірш «Зерцало королів» (1185) Готфріда Вітенберзького. Твори цього жанру орієнтувалися передусім на високі чесноти, тому часто у них висміювалися пороки: сатирична поема про ченців «Зерцало дурнів» (прибл. 1190) Нігела Вірекера Кентерберійського, пізніше згадувана у «Кентерберійських оповідях» Дж. Чосера. З. подеколи пристосовували до утилітарних потреб, зокрема до трактування міського права, як у «Саксонському зерцалі» (прибл. 1260) Айке фон Репкова. Ідеальна модель рицаря відображена у дидактичній поемі «Рицарське зерцало» (прибл. 1416) Й. Роте. Популярними були сатирична алегорія «Зерцало шлюбу» (1381) француза Е. Дешана, етичні проповіді «Зерцало достеменної покути» (середина XIV ст.) італійця Я. Пассаванті, трактат «Зерцало грішної людини» (прибл. 1410) провідника чеської реформації Яна Гуса, «Зерцало порятунку для кожного, або Елкерлейк» (1475), так зване мораліте, фламандського гуманіста П. Дорланда ван Діста, який змальовував напружене змагання між душею і тілом, «Зерцало, або Образ, в якому людина кожного стану може, як у люстрі, легко побачити свої вчинки» (1567) польського поета М. Рея, «Зерцало порядної людини» (видано 1566) польського письменника Л. Гурницького, який, обґрунтовуючи правила світської поведінки, використав міркування італійця Б. Кастільйоне. Популярним було «Велике зерцало прикладів» (1605), складене єзуїтом Й. Майором на основі латиномовного, віддрукованого в Нідерландах «Зерцала прикладів» (1481). Воно невдовзі було перекладене на польську мову, а відтак і на книжну українську (1677) під назвою «Велике зерцало». «Зерцало богослів'я» (1618) представника українського бароко Кирила Транквіліона Ставровецького написане, очевидно, під впливом відповідних європейських творів. Ірландський письменник Я. Катс, оновлюючи жанр, виповнив збірку «Зерцало минувшини та новочасся» (1632) повчальним змістом. Своєрідним посібником з правил поведінки вважалося запроваджене в Росії анонімне «Юності чесне зерцало, або Вказівки до житейського вжитку» (1717). Згодом жанр втратив своє значення. Він відновився за доби модернізму, увібравши іншу семантику, відображену в назвах збірок «Дзеркало тіней: Вірші» (1912) В. Брюсова, «Дзеркало смерті» (1913) М. де Унамуно.

«ЗиЗ» — сатирично-гумористичний двотижневик (Львів, 1924—33) за редакцією Л. Лепкого, згодом — Е. Козака, провідного ілюстратора та карикатуриста. На сторінках часопису друкувалися твори О. Бабія, М. Вороного (батька), Т. Крушельницького, М. Рудницького та ін. Виданню були властиві висока поліграфічна культура, змістовність, дотепність.

Зингшпіль *(нім. Singspiel, від singen: співати і Spiel: гра)* — німецька комічна опера, в котрій спів і танці чергуються з діалогами.

Зібра́ння — кількатомне видання творів одного автора.

«Зібра́ння малоросі́йських прав» — незавершена рукописна пам'ятка українського права (1804—07), своєрідна компіляція Литовського статуту, збірників німецького міського права, поширеного на Гетьманщині впродовж XVI—XVIII ст. і скасованого царатом.

«Зі́рка» — видавниче товариство (Полтава, 1918—19) під керівництвом Панаса Мирного, який видрукував у ньому зібрані з братом І. Рудченком «Українські народні казки», а також п'єси «Сирітка» Л. Куцинської, «Батькове свято» І. Петрика, «Царівна Полуничка» П. Соловйова (у перекладі Панаса Мирного), оповідання «Сірий ведмідь» Е. Сетона-Томпсона (у перекладі П. Макаренка) та ін.

Зіставни́й ме́тод — система прийомів і методик систематичного порівняння двох чи кількох літературних творів, жанрів, стилів, напрямів тощо на основі встановлення між ними відповідності задля з'ясування їх спільних і відмінних ознак; застосовується на початковому етапі літературознавчого дослідження.

Зі́ткнення, або **Анадипло́сис** *(грец. anadiplōsis: подвоєння),* — стилістична фігура, що полягає у звуковому та словесному повторенні кінця попереднього віршового рядка й початку наступного:

Згасає день за синіми лісами,
За синіми лісами лягла імла;
Пливуть рожеві хмари небесами,
І тихо з небесами злилась земля.
Стоять квітки, окроплені росою,
Окроплена росою, тремтить трава.
Мої думки захоплені красою,
Захоплені красою мої слова (Д. Загул).

З. є поєднанням епіфори з анафорою, конкатенацією (лат. catena: ланцюг), тобто ланцюговим зв'язком. Існують й інші назви цього лексико-композиційного прийому. Зокрема, О. Квятковський запропонував термін «акромонограма». Інколи у значенні З. вживається епістрофа.

«Злата́я цепь» — див.: **«Золоти́й ланцю́г».**

«Златостру́й» — див.: **«Золотостру́й».**

«Златоу́ст» — див.: **«Золоту́ст».**

Змі́нна вну́трішня фокаліза́ція — тип внутрішньої фокалізації або кута зору, на підставі якого використовуються різні фокалізатори задля зображення різноманітних ситуацій і подій, як у повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського.

Змі́нна сторі́нка — спеціальна сторінка періодичного видання, розрахована на запити певної категорії реципієнтів, що сприяє його популярності, дає змогу втілювати диференційований підхід до читацької аудиторії (за фахом, освітою, віком тощо).

Зміст — внутрішня сутність, сукупність елементів рукопису, друкованого твору чи типу видання, що відтворює послідовність розміщення і членування матеріалу. Поняття вживається також у значенні переліку структурних компонентів твору. У письменстві (мистецтві) З. тісно пов'язаний із формою. Так,

В. Марко («Основи літературного твору», 1998) зауважує, що З. і форма «настільки тісно зливаються у творі, що виділити їх неможливо, хоча розрізняти необхідно». Зміна одного з компонентів понятійної дихотомії часто призводить до зміни іншого.

Змíшаний набíр — друкарська форма, складена з тексту, що містить спеціальні (математичні, хімічні тощо) знаки, літери інших абеток. Сформованими З. н. вважаються заголовки «Contra spem spero» Лесі Українки, «6 × 0» Ю. Тарнавського.

Зм'я́кчення — літота; термін запроваджений Д. Загулою.

«З-над хмар і з доли́н» — літературно-художній альманах (Одеса, 1903), упорядкований та виданий О. Вороним, який репрезентував творчість українських письменників майже всіх регіонів України на межі XIX—XX ст. Відкривався полемічним дискурсом, власне віршем «Миколі Вороному» І. Франка (вступ до поеми «Лісова ідилія»), в якому обстоювався традиційно народницький погляд на статус поета як речника нації, що має позалітературні функції і покликаний бити *«доразу / Котурни, фальш, пустую фразу!»*, а не поринати «*в тихий залив свого серця*». У відповіді «Іванові Франкові» М. Вороного, обґрунтовувалося природне право письменника на розкриття творчого потенціалу, на «високих дум святі скрижалі», вказувалося на небезпеку революціоністських настанов («*Коли повсякчас битись, / то серце може озлобитись*»), на потребу життєдіяння цілісної багатогранної особистості: «[...] *йти за віком / І бути цілим чоловіком*». Йшлося не лише про конфлікт позитивістських настанов реалізму з новими віяннями модернізму. Позиція М. Вороного виявилася історично виправданою і перспективною для українського письменства, яке поступово долучалося до новітнього європейського мистецтва. Альманах був спробою усунути пріоритет народницьких ідеологем у літературі, реалізацією програми його «Одвертого листа» (Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т. XVI): «хоч трошки філософії, де хоч би клаптик неба яснів би, того далекого неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою». Проте видання не повністю зреалізувало цей «маніфест», що засвідчував зміну національної художньої свідомості, поєднувало твори традиційного реалістичного та романтичного характеру із першими спробами в дусі модернізму. Читач мав нагоду ознайомитися з доробком Лесі Українки («Ритми»), І. Франка (поезії із циклу «Зів'яле листя»), М. Вороного, А. Кримського, а також П. Грабовського, О. Маковея, М. Старицького, Б. Грінченка, В. Самійленка, М. Чернявського, Одарки Романової та ін., з нарисом І. Нечуя-Левицького («Роковий український ярмарок»), з прозою М. Коцюбинського («На камені»), Г. Хоткевича («Aria passionata»), поезією в прозі Ольги Кобилянської («Мої лілії»), А. Крушельницького («Перед кладкою»), Є. Мандичевського («Два життя»), уривком з драматичної картини «Сапфо» Людмили Старицької.

Знак — за традиційним уявленням, матеріальний, чуттєво сприйманий предмет, що вказує на інший предмет, відсилає до нього. Застосовується для набування, збереження, перетворення і транслювання інформації, є своєрідним інтерсуб'єктивним посередником у межах комунікативного поля, використовується як засіб спілкування (природні мови та штучні і формалізовані системи). Йдеться також про висвітлювану семіотикою схему мовної структури, де означник, маючи довільне значення, безпосередньо пов'язується із своїм означуваним. Розуміння З. неможливе без прояснення його значення — предметного, смислового, експресивного. Семіотика розкриває взаємовідношення З. (синтаксис), семантика досліджує відношення З. до означуваного. Проблемою З. займалися Платон, Арістотель, стоїки, Дж. Локк, Г.-В. Лейбніц, Ч. С. Пірс, Ч. Морріс, Ф. де Соссюр, Р. Карнап. Стоїки відзначили амбівалентну сутність структури З., що полягала в нерозривному зв'язку означника та означуваного. Різноманітність відношень між ними зумовила потребу укладення класифікацій З. Одну з них запропонував Ч. С. Пірс (1867), виокремлюючи індексні З. (наявність фактичної суміжності між означником та означуваним), іконічні (утворені за принципом схожості, інтуїтивно вловлюваної інтерпретатором) і символічні, в яких на основі «приписаної властивості» означник та означуване співвідносяться поза фактичним зв'язком. Досліджуючи ведійську поезію, давньогрецький епос, німецький алітераційний вірш, Ф. де Соссюр спостеріг притаманну давній індоєвропейській версифікації анаграматичну конотацію, що ставила під сумнів уявлення про непорушність і чітке поєднання означника й означуваного. Постструктуралісти поглибили такі міркування, переоцінивши їх. Зокрема, Ж. Лакан, ототожнивши фройдівське несвідоме зі структурою мови, встановив, що відносні зв'язки між означуваним та означником перешкоджають позначуванню (сигніфікації), фактично звільнив означник, назвав його плинним. Тому повний З. у семіотиці постає наявністю, витвореною з відсутності, адже потреба його використання полягає у заміщенні відсутнього предмета в момент комунікації будь-яким умовним способом позначення. Припущення Ж. Лакана про З. як відсутність об'єкта, про заміщення предмета (явища) З. активізувало аналітичну думку постмодерністів, які переглядали лінгвістичні моделі, були схильні сприймати світову культуру як суму текстів у мовному та позамовному вигляді, що спостерігалося на межі 80—90-х XX ст. На синхронному прочитанні і когнітивних, і комунікативних З. наполягав Х. Рутфорт, будучи переконаним, що нелінгвістичні З. пожвавлюють мову.

«Знак» — літературний додаток до інформативного бюлетеня «Смолоскип України», заснований у 1996; виходить за редакцією Роксани Харчук. Крім художніх творів, на його сторінках з'являються матеріали з теорії письменства, критичні огляди сучасного літературного процесу творчого покоління 90-х XX ст.

Зна́ки пра́вки — система позначень, яку використовують редактори, коректори та автори у процесі правки оригіналу або вичитки гранок.

Зна́кова ситуа́ція — ситуація, коли один предмет функціонує як знак іншого предмета, наприклад багряний захід вказує на сонячну, але вітряну погоду наступного дня. З. с. можлива лише за наявності предмета, що виконує функції знаку, іншого предмета, до якого цей знак відсилає, смислового значення (сліду), на підставі якого здійснюється така дія. За відсутності будь-якого елемента З. с. неможлива, на відміну від смислової ситуації, в якій слова не відсилають до будь-якого предмета, не повідомляють щось про дійсність: відмінювання іменників середнього роду, як-от *поле* чи *село*. Тому вони, будучи

смисловими одиницями, не виконують знакової функції, як і символи, що входять до складу синтаксичних систем, між якими сформовані відношення не позначення, а відповідності. Таке розмежування З. с. та смислової системи ілюструє модель Огдена — Річардса («Значення значення», 1923), де враховано три чинники — символ (слово), референц (думка) та референт (предмет, який називають). Між символом та референтом не існує прямого зв'язку. У цьому полі слово може функціонувати автономно, що підтверджує практика художньої літератури, зокрема поезії, яка творить іншу дійсність, опосередковано пов'язану з довколишньою, не тотожну їй. Тому пошуки предметного відповідника не завжди успішні. Вирішальною є не З. с., обов'язкова для позитивістського дискурсу, а смислова, що іноді зводиться до семантичного натяку, до звукового образу тощо.

«Зна́мя» — назва кількох російських журналів. Так, у 1919—22 (Москва; Берлін) друкувався літературно-політичний часопис за редакцією спочатку А. Шрейдера, потім — О. Чижикова. На його сторінках були вміщені твори В. Шершеневича, А. Бєлого, Р. Іванова-Разумника та ін., спостерігалася настанова на імажинізм. Згодом з'явилося однойменне літературно-мистецьке, заангажоване типово радянськими патріотичними ідеями видання, що виходило з 1931 (у 1931—32 — під назвою «ЛОКАФ») за редакцією Л. Дегтярьова, М. Ланди, Вс. Вишневського, В. Кожевникова, Г. Бакланова. У ньому поряд із творами російських письменників друкували у перекладах твори європейських («Прощавай, зброє!» Е. Хемінгуея, «Повернення» Е.-М. Ремарка, оповідання Ж. Р. Блока, лірика Й-Р. Бехера тощо) та українських митців («Вершники» та «Київські оповідання» Ю. Яновського, «Аероград» О. Довженка, «Вершини» А. Дімарова, «З висоти вересня» В. Яворівського, віршові добірки П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, Л. Первомайського та ін.).

«Зна́ние» — видавниче товариство (Петербург, 1898—1913), ініційоване К. П'ятницьким задля популяризації наукових знань. Набуло пробільшовицької орієнтації в 1905—06. За ініціативою М. Горького тут друкувалася масова «Дешева бібліотека», «Збірники товариства "Знание"» (з'явилося сорок збірників із творами М. Горького, А. Чехова, О. Купріна, Л. Андреєва, Є. Чирікова та ін). Було опубліковано перекладні тексти Есхіла, Софокла, Й.-В. Гете, Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Г. Лонгфелло, Г. Ібсена та ін., а також «Кобзар» (1906) за редакцією та з біографічним нарисом І. Бєлоусова, двотомник оповідань М. Коцюбинського (1910—11), твори В. Винниченка.

Зна́чення — властивість мовного знака повідомляти про щось, розташоване поза ним, його здатність виконувати різні комунікативні функції, виражатися у різних поняттях, судженнях, образних системах, теоріях тощо. Термін, за К. Огденом та А. Річардсом, має різні тлумачення: онтологічне, гносеологічне, семіотичне, психологічне, інформаційне, енциклопедичне. У давніх лінгвістичних теоріях ним називали елемент речення, який вказував на предметне та смислове наповнення слова. Структуральне З. фіксує відношення даного знака до інших, відображає їх родові ознаки в межах певного мовлення чи нарації, сигніфікативне З. позначає відношення знака до висловленої думки, денотативне З. виявляє відповідність знака певному класу означених предметів, прагматичне З. стосується використання знака в комунікативному намірі. Лексична єдність висловлення зумовлена необхідним словником, здатністю слів до утворення певних висловлень у спілкуванні чи розповіді. У такому аспекті актуалізується З. стилістики та поетики. Термін використовують і для висвітлення узагальненої форми відображення письменником історико-літературного досвіду, набутого на основі творчої діяльності, переосмислення класики та формування комунікативного поля з іншими авторами й реципієнтами, вираженого у вигляді образів, понять, опредмечених відповідними цінностями, власне творами. Завдяки З. формується художня модель світу, авторського Я. Індивідуальна система З. має вигляд інтеріоризованих еталонів мистецтва, етики, ідеологій тощо, зумовлюючи функціонування творчої лабораторії письменника, формування ідіостилю, літературної постаті. У семантичному просторі З. кодується зміст художніх знаків, яким автор надає особистісних смислових характеристик емоційного тону. З., будучи складним, ієрархічно організованим утворенням (троп), складається з дрібніших компонентів, які називають семами, атомами сенсу тощо. Його специфіка розкривається у критичній рецепції та літературознавчих студіях.

Знаку́щий і́нший — означення людини, що є авторитетом для даного суб'єкта. В українській літературі та культурі такою постаттю вважається Т. Шевченко. Часто в ролі З. і. виступає автор, творчість якого обирається за зразок для наслідування, інколи зумовлюючи епігонство. Поняття запроваджене американським дослідником Г. Салліваном.

Знекра́пчений ві́рш — поетичний текст, що складається зі слів, у яких відсутні літери *і* та *ї* (звуки), а також розділові знаки, за винятком коми, крапки з комою. В азербайджанській ашузькій традиції називається «ноктесиз теджніс». Приклад З. в. з доробку М. Мірошниченка:

Дариво сонячне,
дерево суничне,
соком звисочене,
трикольороросичне!

Зобража́льно-виража́льні за́соби — сукупність засобів художнього мовлення, за допомогою яких формується художній образ, реалізується літературний твір. До них належать автологічне чи металогічне письмо, різні тропи (епітет, метафора, метонімія, симфора, порівняння, перифраз, алегорія, символ тощо), стилістичні фігури (градація, еліпс, паралелізми, інверсія та ін.), звуконаслідування, особливості синтаксису, властивості композиції, фабули, сюжету, можливості інтертексту. З.-в. з. характеризують не лише ідіостиль певного письменника, а й жанрово-стильову специфіку певної літературної групи, школи чи напряму. Їх можна зафіксувати за допомогою статистичного методу як допоміжного в літературознавчому аналізі. На особливості З.-в. з. можуть вплинути концепції психоаналізу, феноменології, екзистенціалізму тощо.

Зобра́ження і ви́раження — два основні принципи реалізації письменником творчого задуму, кожен з яких зумовлений жанровими та стильовими особливостями художнього феномену, системою відповідного формотворення. Зображення безпосередньо стосується міметичних принципів, сформульованих Платоном, Арістотелем, апробованих античною та новоєвропей-

ською літературами. Воно спрямоване на мистецьке відтворення явищ довкілля та внутрішнього світу людини, на розкриття загальнозначущого через одиничне та неповторне. Найповніше проявляється у малярстві, пластиці, графіці. Вираження пов'язане зі створенням такого образу, аналогів якому немає, що підтверджують музика, прикладні мистецтва та архітектура. Письменство перебуває на межі цих мистецтв, трансформує їх досвід за допомогою інтерсеміотичних прийомів.

Зо́внішня а́кція *(англ. external action)* — зміст мовлення та дії персонажів на відміну від їх думок та почувань. З. а. представлена, зокрема, у повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича.

Зо́внішня фа́була *(англ. external plot)* — фабула, вибудувана на зовнішніх подіях та пригодницькій історії.

Зо́внішня фокаліза́ція *(англ. external focalization)* — специфічний кут зору оповідача, коли інформація обмежена описом дій та мовлення персонажів за відсутності вказівок на їхні думки та переживання, як у повісті «Іван Іванович» М. Хвильового. На думку Ж. Женнета, у таких випадках фокалізатор розташований у дієгезисі, поза персонажем, тому інформація про його внутрішній світ стає неможливою. Часто З. ф. спостерігається у біхевіористських оповідях, зокрема у більшості романів В. Домонтовича, де герої розповідають більше, ніж наратор.

Зоі́л — позначення в'їдливого, нетолерантного критика, схильного до порушення принципів еристики, дискредитації автора. Походить від імені Зоїла з македонського міста Амфіполя (IV ст. до н. е.), відомого за скандальною працею «Бич Гомера», в якій Гомер не був визнаний автором поем «Іліада» й «Одіссея».

«Золоти́й Баба́й» — Всеукраїнський конкурс гостросюжетних романів (трилери, детективи, фантастика тощо), заснований у 1999 продюсерською агенцією «Зелений пес». Його лауреатами стали В. Шкляр («Ключ»), О. Винокуров («Потворні ляльки»), А. Кокотюха («Повернення сентиментального ґанґстера»), Світлана Короненко («Мертва кров») та ін.

«Золоти́й го́мін» — збірники української поезії світу, упорядковані А. Мойсієнком. Назва запозичена з однойменної поеми П. Тичини. З'явилося два видання (1991, 1997). На їхніх сторінках вміщені твори ста сучасних поетів України й еміграції, доробок яких представляє широку панораму національної літератури, високу культуру поетичного мовлення, жанрово-стильове розмаїття. У збірниках подані аналітичні статті І. Трача, М. Сороки, А. Мойсієнка та ін.

«Золоти́й ланцю́г», або **«Злата́я цепь»**, **«Злата́я чепь»**,— відносно сталий за змістом збірник тлумачень біблійних текстів, складений, очевидно, за візантійським зразком; поширений на південнослов'янських та києворуських теренах. До «З. л.» додавалися й фрагменти з хронографів, патериків, житійної літератури, формуючи своєрідну середньовічну хрестоматію. Його зміст диференціюють на три групи. До першої належать повчання Матвія Сарайського, Серапіона, Кирила Турівського, низка статей, суголосних із «Золотоустом», єдиний її список (Троїцький) має чимало матеріалів києворуського походження. Друга група, що відтворює «Пандекти» Никона Чорногорця, відома за двома редакціями: на 45 слів та на 63 слова. Наймісткіша і найменш досліджена — третя група текстів, яка охоплює витяги з Ізборника Святослава 1073, «Торжественника», Палеї толкової, Хронографа тощо.

Золоти́й пере́тин — закон пропорції, за яким великий відрізок лінії, розділеної на дві нерівні частини, відноситься до меншого так, як уся лінія до більшого відрізка. З. п. є основою формату сторінки книги, журналу чи газетної смуги, включаючи поля, коли висота сторінки відноситься до ширини так, як їх сума до висоти.

«Золотостру́й», або **«Златостру́й»**, — пам'ятка ранньохристиянської (православної), відтак давньослов'янської, писемності, приписувана візантійському проповіднику Іоанну Золотоустому (347—407). Переклад з грецької мови зініційований болгарським царем Симеоном (893–927). Твір поширився на теренах Київської Русі в XI—XII ст. Відомі дві редакції пам'ятки: коротка і повна, з передмовою («Прилогом»). Складається з низки дидактичних текстів «про покуту», «про заздрість», «про милостиню», «слова про майбутній суд» тощо, призначених для домашнього читання. Мотиви «З.» використовувалися в «Золотоусті», «Торжественнику», «Ізмарагді», позначилися на «Молінні Данила Заточеника», Четьях мінеях та ін.

«Золотоу́ст», або **«Златоу́ст»**, — збірник канонічних уставних читань, що відбувалися під час богослужіння у дні Великого посту. Суголосний потребам церковного календаря, складається з низки статей, запозичених передусім із творів Іоанна Золотоустого. Поширений в києворуську добу, збірник увібрав і деякі пам'ятки її писемності, зокрема фрагменти казань Кирила Турівського (1130 — прибл. 1182), був впорядкований у XVI ст., вплинув на формування інших збірників морально-повчального змісту («Золотий ланцюг», «Ізмарагд» тощо). Три основні різновиди «З.» (пісний, п'ятдесятний, річний) пов'язані з екзегетикою, що тлумачила тексти Св. Письма, християнські чесноти («про смирення», «про чистоту душевну» тощо), доповнені відомостями про вселенські собори, явища природи та ін. Було популярним видання пам'ятки, здійснене в 1795 у типографії Почаєва — «Книга, поіменована Золотоуст, в ній же таємності Божественного Писання потлумаченого св[ятим] великим Золотоустом та св[ятими] отцями».

Зонг *(англ. song: пісня)* — пісня (музика), якій надавалася роль посередника, тлумача, що передбачала текст п'єси, з приводу якого вона може висловлювати власну думку, декодувати майбутню позицію героя, саморозгортатися. Запроваджена в обстоюваній Б. Брехтом епічній драмі, яка враховувала досвід давньокитайського сценічного мистецтва та японського театру но. Драматург («Зауваження до Тригрошової опери», 1929; «Про експериментальний театр», 1939; «Про малий органон для театру», 1948) запровадив поняття «З.» на противагу традиційній пісні, пов'язаній із традиційною формою драматичного театру, що продовжувала, підсилювала, підтверджувала, ілюструвала текст п'єси арістотелівського типу, коли «хор слід було вважати одним із акторів», «часткою цілого». Таку саму функцію виконували і вставні пісні, характеризуючи специфіку драматичних колізій та внутрішніх переживань дійових осіб, які, однак, не були самостійним складником твору, що, зокрема, спостерігалося і в сценічному мистецтві корифеїв українського театру. Б. Брехт вимагав, щоб актори зображали «того, хто співає», чітко відмежовували спів від інших подій

драматичного твору, а музика не розчинялася в драмі, не перетворювалася на «бездумну служницю», мусила не супроводжувати дію, а коментувати її. Б. Брехт, запроваджуючи З., намагався уникнути уніфікації, здійснити депсихологізацію, виконання пісні всіма акторами на один мотив, прагнув шляхом очуження зробити її самостійною одиницею епічного театру.

Зоо́нім *(грец. zōon: тварина і onyma: ім'я)* — кличка тварини, утворена за кольором (Рябко, Біла, Сметана), особливістю анатомічної будови (Рогата, Безхвосте), поведінки (Крутько, Дикий) тощо. Іноді З. вживається як прізвище людини.

«Зо́рі гряду́щего» — пролеткультівський літературно-художній журнал (Харків, 1922; всього з'явилося п'ять номерів) за редакцією Ф. Захарова. Тут, крім російських поетів П. Рижова, С. Радугіна, М. Голодного, М. Гриньова, К. Клягіна, А. Скворчевського, Е. Хазіна, іноді друкувалися М. Хвильовий («За гранями зими»), В. Сосюра («Сніг»), латиські поети Р. Ейдеманіс, А. Цепліс. На сторінках видання публікувалися заангажовані більшовицькими ідеологемами статті «Пролеткульти і Політосвіти» М. Майського, «Достоєвський у світлі революції», «Панліризм в українській пролетарській поезії» А. Лейтеса, «Володимир Сосюра» І. Уразова тощо.

Зороастри́зм — див.: **Аве́ста.**

Зорова́ поезі́я, або **Візіопоезі́я, Візуа́льна поезі́я, Поезомаля́рство,** — синтетичний різновид мистецтва, за якого текстовий символ (літера, слово, знак, речення) є елементом зорового образу завдяки специфічному його розташуванню у зображенні чи в об'єкті. Під час синтезу текстового символу та зображення виникає автономний метасимвол, основою якого вважають дихотомію «текст — зображення». М. Сорока (Зорова поезія: витоки і перспективи. — К., 1998), виокремивши 38 жанрів З. п., визначає чотири передумови розвитку візіопоетичних практик в українській літературі: природна естетична потреба поєднувати літературні та візуальні елементи, значні можливості візантійського та південнослов'янського орнаментального стилю щодо оформлення книг, латинське теоретичне осмислення візіодискурсу, особливості бароко з притаманними йому формальною вишуканістю, наочністю, консептизмом та панегіризмом. Традицію З. п. відновили авангардисти, зокрема Г. Аполлінер, а в Україні — М. Семенко, запровадивши поезомалярство. Нині до неї звертаються геракліти, зокрема М. Король, поглиблюючи її зображально-виражальні можливості:

Зорови́й ряд — ліва частина тексту сценарію, на якій фіксується матеріал, призначений для втілення на екрані, а не для словесної артикуляції; полягає у називанні предметів, явищ та тлумаченні їх образної сутності. Задля цього часто використовується описова частина З. р. — ремарка.

«Зо́рхе і Тахі́р» — туркменський ліричний дастан, записаний Молланепесом (1810—62), про трагічну долю закоханої пари та підступи вельможного Бабахана. В основу твору покладено фольклорні фабули, поширені серед казахів («Кози Корпеш та Баян Сулу»), азербайджанців і турків («Зохра і Тахір-мирза»), татар та ін. За сюжетною версією Молланепеса створена опера А. Шапошнікова (лібрето Б. Аманова).

«Зоря́» — альманах, підготовлений до друку представниками «Руської трійці» — М. Шашкевичем, Я. Головацьким та І. Вагилевичем. Складався з народних пісень і фольклористичних студій. Проект був заборонений австрійською цензурою (1834) через українську мову видання та міркування його авторів, схильних у романтичному дусі протиставляти тодішнє денаціоналізоване життя героїчному минулому: «[...] *Заспіваю, що минуло, / Передвіцький зглянў час: / Як весело колись бу́ло, / А як сумно нині в нас*».

«Зоря́» — літературно-науковий, громадсько-політичний всеукраїнський двомісячник, іноді — щомісячник, двотижневик (Львів, 1880—97; орган спочатку Товариства імені Тараса Шевченка, а з 1893 — Наукового товариства імені Тараса Шевченка), редакторами якого в різні роки були О. Партицький, О. Калитовський, Г. Цеглинський, О. Борковський, П. Скобельський, В. Тисовський, О. Маковей, К. Паньківський. За впорядкування та літературно-наукове редагування відповідав Василь Лукич (псевдонім В. Левицького), який вивів журнал на рівень «поважних видавництв других слов'янських народів» (В. Щурат), поновив літературні конкурси, запровадив постійні рубрики «Література і штука», «Оповістки і критичні замітки», «Нові твори драматичні», «Бібліографія» тощо. До редколегії входив І. Франко, за спостереженням якого, журнал мав вигляд «компромісового між народовцями і москвофілами». На сторінках видання була широко представлена творчість Т. Шевченка (повісті «Варнак», «Художник», «Капітанша» в українському перекладі), А. Свидницького («Люборацькі»), Панаса Мирного (драма «Лимерівна», стилізація «Дума про військо Ігореве»), І. Нечуя-Левицького («Старосвітські батюшки і матушки»), І. Франка («Захар Беркут», драма «Украдене щастя»), І. Карпенка-Карого («Мартин Боруля», «Сто тисяч»), М. Кропивницького («Титарівна»), М. Коцюбинського («Маленький грішник», «Для загального добра»), Ольги Кобилянської («Людина»), Б. Лепкого («Зломані крила», «Недібрана пара»). У журналі друкували доробок І. Гушалевича, Данила Млаки (псевдонім С. Воробкевича), В. Масляка, О. Авдиковського, А. Здерковського та ін. Леся Українка дебютувала на сторінках журналу віршем «Надія». «З.» знайомила читача з історичними повістями «Марія, княжна руска» Є. Грушкевича, «Галєшка, княгиня Острозька» І. Шараневича, оповіданнями та повістями В. Ільницького (псевдоніми — Денис, В. Д. Стефанович), К. Бобикевича, з новелами та гуморесками Л. Сапочівського, а також перекладами І. Франка, В. Щурата, Б. Грінченка, М. Старицького з російської літератури (казки М. Сал-

тикова-Щедріна, вірші в прозі І. Тургенєва, оповідання В. Короленка, вірші М. Некрасова, О. Плещеєва тощо), німецької (драми «Вільгельм Телль», «Марія Стюарт» Ф. Шиллера, «Фауст» Й.-В. Гете, лірика Г. Гейне), французької (твори Г. де Мопассана, А. Доде, П. Беранже), польської (доробок А. Міцкевича, Марії Конопницької, К. Тетмайєра, С. Сирокомлі), з болгарської, чеської, сербської, хорватської тощо. Помітними були теоретичні та критичні студії з питань специфіки й історії письменства, як-от «Погляд на Квітчину повість "Маруся"», «Короткий погляд на историю літературы рускои од Татарщини до конца XVIII віка» Ом. Огоновського, «Руски літописи и літописці XVII столітя» К. Заклинського, «Наше літературне життя в 1892 році», «Жіноча доля в руських народних піснях», «Останки первісного світогляду в руских и польских загадках народових» І. Франка, «Матеріали до давнои рускои литаратуры», «КієвоМогилянська колегія в другой половині XVII-го віка» О. Калитовського, «Лірники — їх школи, організація, мова у порівнянню з тайними творами "шаповалів", "офенїів" і "злодіїв"» К. Студинського, «Французький декадентизм в польській і великоруській літературі» В. Щурата, «Чайченко і Франко» М. Школиченка, статті П. Грабовського, М. Вороного, Василя Лукича та ін. Редакція журналу проводила літературні конкурси, видавала «Библіотеку Зорі». «З.» започаткувала новий тип українського видання європейського зразка; 15 (27) грудня 1897 замість неї з урахуванням її традицій став виходити «Літературно-науковий вісник».

«Зоря́» — літературно-громадський часопис (Коломия, 1902—04 та 1910) за редакцією видавця П. Олеарчука, пізніше К. Трильовського й у 1910 — І. Чупрея. У «З.» друкували твори Т. Шевченка, П. Куліша, О. Стороженка, С. Руданського, К. Устияновича, Ю. Федьковича, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, В. Самійленка, В. Стефаника, Леся Мартовича, П. Думки, Б. Лепкого, Т. Бордуляка, А. Веретельника, інших представників старшого та молодшого поколінь, незважаючи на їх різні ідейно-естетичні платформи. Часопис вміщував і переклади І. Дорундяка, М. Грушевського, С. Проскурчина, В. Щурата з доробку Л. Толстого, А. Чехова, С. Кравчинського (Степняка), Марії Конопницької, науково-популярні розвідки про Б. Хмельницького (І. Нечуй-Левицький), запорозьких козаків, опришків, біографії Т. Шевченка, С. Руданського, Ю. Федьковича, Т. Бордуляка, Марії Конопницької тощо.

«Зоря́» — літературно-мистецький журнал (Москва, 1906; з'явилося вісім здвоєних чисел) за редакцією І. Оппокова. На його сторінках подавали твори П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, І. Франка, Христі Алчевської, О. Коваленка, статтю «Перелицьована "Енеїда" на селі» Б. Грінченка, початок «Практичного курсу для вивчення української мови» А. Кримського, українські народні легенди у записах В. Короленка, а також переклади на українську мову творів М. Горького, В. Короленка, Г.-К. Андерсена, репродукції картин І. Рєпіна, М. Пимоненка, В. Маковського та ін.

«Зоря́» — літературно-науковий, громадсько-політичний часопис (Дніпропетровськ, 1925—34), який функціонував спочатку як видання «Гарту» за редакцією І. Ткачука, а з 1931 — ВУСППу. З 1935 відомий під назвою «Штурм». У «З.» публікували твори Д. Загула, В. Бобинського, Остапа Вишні, С. Олійника, С. Воскрекасенка, А. Павлюка, Я. Баша, О. Гуреїва та ін., переклади з доробку А. Міцкевича, В. Броневського, Ш. Бодлера, А. Барбюса, С. Єсеніна, В. Маяковського тощо.

«Зоря́ Га́лицка» — перша українська політична газета в Галичині (Львів, 1848—57) за редакцією видавця А. Павеницького; друкована кирилицею. Була органом Головної руської ради. З кінця 1851 й до 1854 пропагувала ідеї москвофільства під назвою «Зоря Галицкая», обов'язки редакторів виконували І. Гушалевич, Б. Дідицький та С. Шехович. Їх діяльність суперечила маніфесту від 1848, який декларував захист інтересів «русинів галицьких», що належали «до великого руського народу», тобто українського, оборону рідної мови, поширення «добрих й оужиточних книжок в язиці руском». Після них М. Савчинський зробив спробу повернути газету до народницького спрямування. У різні роки «З. Г.» друкувала публікації літературного читання (1853), її проголошували як «письмо посвячене літературі і забаві» (1856), запроваджували рубрики «Кореспонденція літературная», «Літературни ізвістія» тощо. Авторський колектив утворювали письменники А. Могильницький (балади «Русин-вояк», «Судьба поета», фрагмент поеми «Скит Маневський»), Є. Згарський (вірші, балади, поеми, байки, повість-притча «Анна Смоховська»), І. Гушалевич — автор популярної пісні «Мир вам, браття», низки ліричних віршів («Голос з могили», «Слово ангела» тощо), Р. Мох, Л. Данкевич, М. Устиянович, Й. Лозинський, П. Костецький, І. Озаркевич, К. Климкович, Б. Дідицький, І. Наумович та ін. На сторінках газети з'являлися також твори М. Шашкевича (поезії), Є. Гребінки («Мачуха і панночка», «Чайковський»), М. Петренка («Думка»), переклади з «Енеїди» Вергілія, з доробку А. Міцкевича, Ф. Шиллера, Й.-В. Гете, сербських народних пісень та ін. Варті уваги перші аналітичні студії письменства, зокрема статті «Гадки о руско-народном язиці» Й. Лозинського, «Боян півца Ігоревого єсть Іоанн Несторовый», «Короледворская рукопись» М. Онуфрієвича, цикл статей «Грецкіи фильософи» П. Свєнціцького, матеріали про Стефана Яворського та Петра Дорошенка у «Жизнеописаніях достопамятных русинов» тощо.

«Зоря́ га́лицкая я́ко альбу́м на год 1860» — «перший галицький альманах на велику скалю» (Львів, 1860), за словами І. Франка, зініційований Б. Дідицьким за допомогою Я. Головацького та О. Духновича. У ньому українська мова вживалася поруч із «язичієм», засвідчуючи тимчасову недиференційованість народовців та москвофілів. Збірник охоплював літературні сили Галичини та Закарпаття — до п'ятдесяти письменників. Читач мав змогу ознайомитися з творами М. Шашкевича, М. Устияновича, Й. Лозинського, Б. Дідицького, О. Духновича, І. Гушалевича, Ф. Заревича, А. Бучинського, В. Шашкевича та ін., а також із публікаціями поеток Катерини Попель, Л. Головацької, М. Дідицької, К. Алексевич. В альманасі також друкувалися фольклорні та етнографічні матеріали, як-от «Русини-лемки» з добіркою лемківських пісень О. Торонського, гаївки Г. Гальки, «Казка про двох братів, багатого і бідного» Катерини Попель, розвідка «Начало и действование Ставропигийского братства в Львове» Я. Головацького, «Вспоминки о Маркияне Шашкевиче» Б. Дідицького тощо.

«Зри́ма ри́ма» — літературно-мистецький часопис зорової поезії. Видавався з 1998 у Києві за редакцією Волхва Слововежі (псевдонім В. Чуприніна).

«Зу́стрічі» — часопис українських студентів Польщі (Варшава, з 1984; з 1987 з'явився польськомовний варіант), редагований на факультеті української філології Варшавського університету. У ньому друкують не тільки матеріали з проблем української культури та історії, а й художні твори М. Хвильового («Арабески»), Б.-І. Антонича, В. Стуса, Ю. Андруховича, Б. Тхора, Р. Крика, Ю. Гудзя, О. Дуця та ін. У «З.» з'являються переклади (зокрема, оповідання В. Гомбровича на українську мову), літературно-критичні статті. У польському варіанті журналу публікувалися переклади з української літератури (з доробку М. Драй-Хмари, В. Симоненка, Ліни Костенко, Гр. Тютюнника тощо).

Зустрі́чні те́чії — творча ситуація, коли, за спостереженням О. Веселовського («Лоренські казки», 1887), «запозичення передбачає в того, хто сприймає, не порожнє місце», а активне засвоєння, даючи змогу компаративістиці визначати «типологічну подібність як підґрунтя міжнаціональної рецепції». Тому будь-який потужний вплив тієї чи тієї стильової течії (школи, напряму) на теренах іншої літератури (мистецтва) неминуче спричинює зустрічні хвилі, внаслідок чого витворюється синтезований варіант певного інваріанта, трактованого як зразок, або канон. Прийом З. т. наявний і в дослідженнях Тамари Гундорової, яка, використовуючи методологічні настанови постмодернізму, розглядала український модернізм як один з варіантів європейського, що виник як реакція на західний літературно-мистецький напрям кінця XIX — початку XX ст. На бароко, сентименталізм, романтизм, реалізм тощо також впливали аналогічні процеси.

Зухрійя́т, або **Ві́рші про аске́зу**, — жанр класичної арабської поезії, невеликі за обсягом лірико-філософські моноримні твори переважно VIII—IX ст., пізніше спрофановані епігонами. Основні мотиви медитацій — розчарування в житті, осуд щоденної метушні, обстоювання духовного подвигу тощо. Відомий З. за впорядкованими диванами, зокрема за творчістю Абу Нуваса, Абу-ль-Атахії та ін. У персько-таджицькій поезії так називають поетичні цикли.

«Зши́тки боротьби́» — альманах (Київ, 1920) за редакцією В. Еллана (Блакитного), видання літературного відділу ЦК Української компартії (боротьбистів). Як свідчила програмова стаття «Від видавництва», ідея такого збірника, що мав би стати двотижневиком, належала трагічно загиблим письменникам Г. Михайличенку та А. Заливчому. Тексти альманаху публікувалися за збереженими та відновленими рукописами, вцілілими під час денікінської окупації Києва 1919. У «З. б.» друкувалися поезії «Канонада» В. Еллана (Блакитного), «Хто так тихо пройшов невідомий...» В. Чумака, «Перезорють зорі...» П. Тичини, М. Куця, В. Різниченка, романтично-психологічна новела «Погрози невідомого» Ігн. Михайлича (псевдонім Г. Михайличенка), «Три оповідання» І. Гая-Гриценка, шкіци «До нового...» Г. Коцюби, спогади Г. Михайличенка про А. Заливчого, А. Прийдешнього (Приходька) про воєнні будні визвольних змагань.

Зя́яння, або **Гіа́тус** (*лат. hiatus: щілина, отвір*), — немилозвучний збіг голосних на межі префікса та кореня (*поодинокий*), у складних словах (*зеленоокий*) або запозичених (*аура, аутo*). Для української мови з її принципом евфонії З. загалом не характерне. В усному мовленні небажаного збігу звуків уникають завдяки чергуванню голосного з приголосним (*Катерина й Остап*, а не *Катерина і Остап*) або при застосуванні аферези: *усе'дно* замість *усе одно*, *радіво* замість *радіо* тощо. У версифікації, що зазнає впливу метроструктури, трапляється З.: «*В любові до отчизни і до друга*» (А. Малишко), «*а у кімнаті мовчання*» (І. Маленький), «*і упаде на груди стріл*» (М. Хвильовий). З. було відоме в усіх індоєвропейських мовах, спричинюючи формування практики усунення немилозвучності. Так, античні письменники уникали такого ритмо-фонетичного явища, як елізія, нині притаманного французькій та італійській мовам. Уникнути порушень евфонії можна, використовуючи красіс та синелефу.

І

«Іве́рія» — грузинська літературно-політична газета (Тбілісі, 1877—1906; щомісячник у 1879—86), редагована спочатку І. Чавчавадзе, згодом — А. Сараджишвілі (1902—03). Відіграла значну роль у формуванні грузинського письменства, впливала на перебіг національної боротьби. Авторський колектив цього видання утворювали А. Церетелі, Г. Церетелі, Р. Еріставі, Важа Пшавела, Я. Гогебашвілі та ін.

Ігри і́стини — перегляд з позицій постмодернізму класичних уявлень про істину. На думку М. Фуко, запроваджується інтерпретаційна сваволя суб'єкта щодо власної дискурсивності, позначаючись на інших проявах його діяльності, визначаючи його критичне ставлення до канону. Йдеться про перегляд традиційних правил гри історичних трансформацій при відмові від логоцентризму. В аспекті постмодерністської чуттєвості, ненастанної мінливості плато фігура істини має вигляд ситуативного ефекту, міститься між семантичними опозиціями волі до істини та розуміння істини, засвідчуючи альтернативні підходи суб'єкта до предмета пізнання, наприклад реципієнта до тексту. І. і. визнають лише плюральну процесуальність у нескінченних потоках нелінійних структур (ризома), нонфінальної самоорганізації тексту, відповідають смисловому навантаженню поняття «гра структури». Завдяки І. і. історія розглядається не в аспекті достеменного знання, а як аналіз «ігор істини», ігор істинного та хибного, ігор, через які буття історично утверджується як досвід, тобто може і мусить домислюватися поза традиційним пізнанням, схильним «видавати себе за осягнення істини», до фальсифікації розмежувань істинного та хибного (М. Фуко).

Ігрище — народні ігрові дійства язичницького походження ритуального чи обрядового змісту, богослужіння, офірування, вперше згадані у Повісті минулих літ («сходилися вони на ігрища, на танці і на

всякі бісівські витівки»), зображені на фресках Софійського собору у Києві. Учасників І. засуджували офіційні документи канонічної церкви та світської влади. Наприклад, «Слово про кари Божі» (XI ст.) в діонісійських розвагах вбачало підступну інтригу диявола, який знаджував людей «трубами і скоморохи». У словнику В. Даля поняття «І.» багатозначне: «народні зібрання для забави, веселощів»; «посиденьки, вечорниці»; «будь-яка вистава, лицедійство у театрі, в балагані тощо». Фольклористи та етнографи вбачають у таких дійствах різновид видовищно-ігрової культури поруч із народною драмою (В. Всеволодський-Гернгросс, П. Берков) або посиденьками та обрядами (П. Шейн), синкретичний обрядовий комплекс, у якому поєднані пісня, танок, перевдягання, ігри, гадання (В. Чичеров). Генетично та функціонально І. пов'язані із солярним циклом, із польовими роботами, з культом рослин, тварин, предків, з ініціаціями, з еротичними переживаннями. Так, гуцульські ігри «при мерці», зображені М. Коцюбинським у повісті «Тіні забутих предків», тісно пов'язані з архаїчним обрядом тризни, учасники якої влаштовували біля могили різні змагання, раділи за душу небіжчика, що після поневірянь подалася до ирію, на вічнозелені луки до предків. Аналогічні дійства характерні для подолян, а також росіян («умрун», «умран»), чехів, словаків, хорватів, румунів, угорців. І. здебільшого супроводжували календарні свята: Різдво, Маланка, Багатий вечір, веснянки, Красна гірка, русалії, куст, ніч на Івана Купала, обжинки, Катерина, Калита тощо. За типом та структурою І. розмежовують на карнавальні та хороводні і ті, що поєднують обидва різновиди (Кострубонько), розрізняють як за морфологічними ознаками, так і за естетичною семантикою. Карнавальним видовищам притаманні трагедійно-фарсовий акцент, багатство образно-художніх засобів вираження, використання травестії, маріонеток, масок, барвистість строїв, інструментальна музика, співи, танці, до яких залучаються представники всіх вікових рівнів. Натомість хороводні дійства, в яких беруть участь переважно дівчата, відбуваються майже без сторонніх глядачів на лузі, лісовій галяві, за селом, біля водоймищ, мають лірико-драматичну тональність, означені однорідністю художньо-зображальних засобів: танцю, а-капельного хорового співу, святкового, але невибагливого одягу. За спостереженнями Дж. Фрезера та М. Бахтіна, карнавальна стихія засвідчувала очікувані зміни соціального статусу, перевертання ієрархічних структур верху та низу, вираження сміхової культури, тобто переінакшення космосу, його адаптацію до народних інтересів, а хороводи виконувалися задля приборкання хаосу.

Ідеа́л *(франц. idéal, від грец. idea: вигляд; ідея)* — взірець досконалості, що формується внаслідок творчого освоєння світу, розбудови нової, іншої дійсності, протиставної довколишній недосконалій, має реальні (мета) та бажані (мрія) проекції, розгортається як проміжна ланка між суб'єктом і довкіллям. Будучи єдністю світорозуміння, пов'язаний з антиципацією, мотиваційно-емоційною регуляцією діяльності, охоплює ціннісні орієнтації, життєві принципи, поєднує домагання і задуми у цілісну, спрямовану лінію поведінки. Якщо І. спільний для певної групи митців, він відіграє важливу роль психологічного, духовно-світоглядного комунікатора, формує певну літературну школу чи угруповання, зумовлює утвердження стильової тенденції. І. притаманний кожному з етапів розвитку мистецтва, щоразу виявляє свої особливості. Наприклад, у поемах Гомера структуровано модель світоуявлення давніх греків, що полягала в геометрично окресленій цілісності, тілесності, пластичності, єдності загального та одиничного. Для мистецтв і наук характерна варіативність І. Так, піфагорійці трактували космос як втілення музичної гармонії, вираженої через символіку чисел. Класична трагедія (Есхіл, Софокл, Евріпід) зображала «кращих людей, ніж насправді» (Арістотель) та богів, що мали би бути зразком для глядачів. На противагу трагікам, комедіографи, передусім Арістофан, спираючись на традицію народної сміхової культури, показували людські пороки, які підлягали висміюванню та пародіюванню. І. сприймали як предмет рефлексії, особливо розвинутий Сократом та софістами, які намагалися замінити космогонічні підвалини світосприйняття абстрактно-етичними, вважали, що категорії прекрасного та моралі — не протиставні, їх поєднання витворює калокагатію (гармонію), тому провокували конфлікт із міфологічною традицією. Спроби Платона та Арістотеля відновити гомерівський І. були здійснені на основі не Космосу, а Логосу. За Платоном, І. видається проекцією свідомості на конкретно-чуттєву реальність, зазвичай оманливу та ненадійну. Протиставлення Духа природі, душі — тілу, індивіда — громаді поглибилося в добу еллінізму, в давньоримському стоїцизмі, розвинулося у християнському віровченні, що визнавало тільки Бога єдиним втіленням І. Вже у поглядах Августина Аврелія чітко окреслилося протиставлення обстоюваного ним релігійно-етичного модусу етично-чуттєвому як джерелу омани, ілюзій, гріховності; прекрасне тлумачилось як втілення божественного Духу, позбавленого тілесних характеристик. Така світоглядна амбівалентність характерна для творчості патристів, Нестора-літописця, Кирила Турівського, П'єра Абеляра, Бернара Клервоського, але вже Фома Аквінський та Дж. Бонавентура у XIII ст. намагалися віднайти компроміс між складниками опозиції, перенести морально-чуттєві характеристики у сферу релігійно-етичних переживань та інтелектуального осягнення Бога. Фома Аквінський пов'язував прекрасне з духовним; його міркування поглибив Ульріх Страсбурзький, який вважав, що Бог наділений наддосконалою красою, і наполягав на естетизації Логосу. Модель І. доби Відродження була закорінена в натурфілософії та метафізиці, у концепції антропоцентризму, що спричинила секуляризацію культури і художньої дійсності, в оновленій античній традиції, яка породжувала тенденції пантеїзму, логоцентризму, визнання креативного статусу митця та закріплення за ним авторського права. У цей час переглядалася теза неоплатоніків про Дух як основу чуттєвої насолоди, тілесна краса набула універсального значення, забезпечувала переживання гармонії, естетичну насолоду, визначала естетичну міру, на чому наголошувалось у трактаті Л. Валли «Про насолоду». У теорії і практиці класицизму ренесансні віяння зазнали формалізації й раціоналізації, зводилися до еталонних нормативів, обмежуючи творчу свободу митця і зумовлюючи кризу художньої дійсності. Це відзначив І. Кант під час аналізу співвідношення між

чуттєвістю та розсудком; його міркування про «незацікавлений інтерес» сприяли розумінню сутності мистецтва. Антитезу етичного (просвітники, Й. Фіхте) й естетичного (веймарський класицизм) розв'язував Г.-В.-Ф. Гегель, коли з'ясовував єдність І. та природи, вбачаючи в ній породження, чуттєвий прояв абсолютної ідеї. Особливо загострили цю проблему романтики, які прагнули поєднати світлу мрію і життя, зробити можливе дійсним, проте, надміру захоплені ідеалізацією своїх зразків, зазнали розчарувань у зв'язку з неспроможністю реалізувати свій задум. Це вдалося здійснити неоромантикам, які подолали прірву між І. та дійсністю завдяки вольовим імперативам. Натомість у творчості представників «філософії життя», передусім у твердженнях Ф. Ніцше, а також у доробку «проклятих поетів» і Ф. Достоєвського розкривалися настанови антиідеалу, супроводжувані метонімією «Бог помер», що засвідчувала кризу християнського віровчення та ренесансного (постренесансного) логоцентризму, цивілізації. Такі настрої, відображені в декадентстві, частково — у модернізмі й авангардизмі, втрачають сенс у «світі як хаосі» постмодернізму. І. важливий для культурницьких і національно-визвольних рухів (польський провіденціалізм, чеські будителі, італійське рисорджименто, українське народництво середини та другої половини XIX ст., національно-визвольні змагання в Україні та інших колоніальних країнах світу XX ст. тощо), в яких активну участь брали письменники, обстоюючи естетичну категорію героїчної діяльності. Натомість у пізньому народництві поняття «І.» зазнало профанації, було утилітаризоване й нацистськими та радянськими ідеологемами, імітат-літературою «соцреалізму». Однак І. як категорія духовної культури залишається орієнтиром людської життєдіяльності в ситуації абсурду сучасної індустріальної чи постіндустріальної цивілізації, державного деспотизму чи художнього нігілізму, що керується гаслами «смерть мистецтва», «смерть автора». Без І. існування суспільства та людини в ньому, а отже, митця не має сенсу. У художній практиці І., набуваючи ознак естетичного ідеалу, є найвищим критерієм оцінки художнього явища як неперебутнього, розкритого у своїй іманентній сутності, якомога більше наближеного до моделі довершеності.

Ідеаліза́ція *(франц. idéalisation, від пізньолат. idealis: ідеальний, з грец. idea: вигляд; ідея)* — специфічний різновид інтелектуального абстрагування уявно досконалих об'єктів, вивільнених від емпіричних властивостей реального світу та умов їх просторово-часового існування. І. поширена в науковому пізнанні, що має на меті мислено окреслювати предмети свого дослідження у «чистому вигляді» і на цій основі розбудовувати відповідні епістемологічні моделі, що дають змогу осягнути сутність осмислюваних явищ. Внаслідок таких операцій виникають феномени, аналогів яким немає у довкіллі: «евклідова точка», «геометрична лінія», «ідеальний газ», «абсолютно чорне тіло» тощо. Така І. виправдана при дотриманні верифікаційної практики. Вона стала найхарактернішою естетичною категорією у фольклорі, передусім вживалася для широкої типізації образів за відсутності їх індивідуалізації. Формульно зафіксована лише щодо постаті позитивного героя, І. в різних жанрах може проявлятися неоднаково. Зокрема, в чарівній казці персонаж може мати чудесне походження або видаватися дурником, хоч за оманливими зовнішніми рисами приховується його приваблива справжня суть. У народному епосі він постає як втілення богатирства, лицарських характеристик, як захисник знедолених або носій енергії боротьби. Аналогічна тенденція поширюється і на календарно-обрядові (щедрівки) чи весільні дійства, коли наречений уподібнюється до князя, наречена — до княгині. І. зазвичай спостерігається і в художній дійсності, зразком для якої є теорія мімезису Арістотеля, зокрема його твердження про зображення життя таким, яким воно б могло бути. Кожен літературний напрям обстоює свою модель І., за зразок часто обирають класику, наприклад античну спадщину доби Ренесансу і класицизму. Наявна І. в творчій лабораторії письменника, особливо при спробах втілити певний ідеал (задум) у конкретний твір, спостерігається і при сприйнятті доробку певного автора, при обстоюванні літературної концепції тощо, особливо за надмірної апологетизації універсалізованого мистецтва, яка шкодить адекватному його розумінню і тлумаченню. І. відбувається також за абсолютизованого обмеження митцем своєї творчості художньою моделлю, що протистоїть недосконалим, жорстоким, часто абсурдним реаліям буття. Така І. спричинює виникнення аркадійської поезії, буколік, ідилій, еклог, пасторалей, казок, утопій, що привертають увагу втомленого від життєвих негараздів реципієнта; зумовлює появу штучних тенденцій на зразок теорії безконфліктності.

Іде́альне *(франц. idéal, від пізньолат. idealis: ідеальний, з грец. idea: ідея)* — характеристика образів, що виникають в уяві людини, постають як досконалі моделі, спроектовані або на неї, або на довкілля. Вони, виявляючи принципову відмінність між відображеним і відображуваним, між означником та означуваним, стосуються передусім пізнавального аспекту вираженої у мові і через мову свідомості, засвідчують її органічну суб'єктивність, з якої вилучені ознаки предметного світу. Проте І. як особлива субстанція ніколи не втрачає зв'язку з ним, виконує функцію дійового суб'єкта, здатного оперувати як із речами, так і їх замінником — знаковою системою. І. вважається однією з естетичних категорій, вказує на взірцевий критерій творчості, на вірогідні шляхи реалізації невичерпних можливостей таланту чи генія. Водночас воно наявне в естетичних канонах, що використовуються для підтвердження чи заперечення художньої цінності того чи того явища літератури (мистецтва). Проте надмірне, педантичне дотримання таких принципів призводить до зловживання ними, до позбавлення мистецтва різних форм існування, митця — творчої свободи.

Іде́йність *(грец. idea: вигляд; ідея)* — суспільна тенденція твору безвідносно до його жанровостильової специфіки. Поняття, вперше вжите Г. Плехановим у статті «Генрік Ібсен», стало визначальним критерієм для «пролетлітератури» та «соцреалізму», в яких акцентували на позахудожньому пріоритеті політичної, громадської, філософської (марксоленінської) тематики, ідеологічній заангажованості і тенденційності. Найактивніше оперувала терміном «І.» компартія, запроваджуючи політику «в галузі літератури та мистецтва», офіційно вживаючи його як антонім безідейності у постанові ЦК ВКП(б) від 14 серпня

1946 «Про журнали “Звезда” і “Ленинград”». Зазвичай «громадсько-перетворювальна роль мистецтва» трактувалася як форма суспільної свідомості при нехтуванні іманентними його властивостями, при класовому несприйнятті розмаїття стильових тенденцій світового та вітчизняного письменства, що не вкладалися у штучні схеми радянської літератури. І. за таких умов часто вживалася як синонім партійності, набуваючи репресивних функцій на теренах художньої дійсності. Водночас І. застосовувалась і в інших заідеологізованих системах, зокрема в народництві (І. Білик, І. Нечуй-Левицький, С. Єфремов та ін.), в соціальній критиці (І. Франко), інколи набувала вульгарно-соціологічного вигляду, супроводжувалася настановою ілюстративності, яка обмежувала творчість.

Ідентифіка́ції кри́за *(лат. identifico: ототожнюю)* — див.: **Кри́за ідентифіка́ції**.

Ідентифіка́ція *(лат. identifico: ототожнюю)* — уподібнення, встановлення тотожності певних об'єктів (рукописів, машинопису, публікацій тощо) на підставі відповідних ознак, практикується в палеонтології, текстології, авторознавчій судовій експертизі. І. важлива при з'ясуванні іманентної сутності мистецтва, засвідчує високий рівень художньої самосвідомості, здатної на творення іншої дійсності, рівнозначної будь-якій довколишній, що підтвердила практика модернізму. Це поняття тлумачать по-різному. Так, аналітична психологія називає І. душевний процес, в якому особистість частково дисимілюється від самої себе, тобто виявляє несвідому проекцію себе на об'єкт: іншу особистість, справу, твір тощо. Несвідоме ототожнення суб'єкта з іншим суб'єктом часто спостерігається і на теренах художньої літератури, наприклад ототожнення початківця з авторитетним письменником, що зумовлює засвоєння та клішування способу думок, стилю відомого автора, незважаючи на відмінність від нього наслідувача. Таким чином породжуються стилізація, епігонство, з'являється плагіат. Позитивний зміст властивий І. насамперед у театральному мистецтві, де вона набуває форми вишуканої гри.

Іденти́чність *(лат. identicus: однаковий, тотожний)* — осмислене ототожнення особою себе з іншими об'єктами чи суб'єктами в цілісності і ненастанності власних змін. Поняття тісно пов'язане зі становленням статусу індивідуальності, а також Іншого. Запроваджене З. Фройдом для фіксування механізмів формування Super-Ego, у вузькому значенні пов'язується з теорією психоаналізу при тлумаченні процесу наслідування зразків та переживання суб'єктом свого ототожнення з об'єктом, власне розвитку опозиції Я — Ти. У логіці існує традиція розглядати І. у контексті відношень означування (кореляція означника й означуваного — назви та об'єкта), що будуються на принципах однозначності, предметності, взаємозамінюваності. При цьому назви можуть бути одиничними, загальними, «порожніми», екстенсійними (рівність обсягу понять) та інтенсійними (потреба додаткових змістів понять). Зазвичай термін «І.» вживається задля виявлення рівності, еквівалентності знакових систем, що мають відповідати умовам самтожності, симетричності й транзитивності, сприяючи вираженню схожості на тлі виявленої відмінності. На переконання Арістотеля, тотожність значно фундаментальніша, ніж відмінність. І. відображена у cogito Р. Декарта, у «філософії тотожності» Ф.-В. Шеллінга, у самтожності гегелівського абсолютного духу, що відображала «передбачену, онтологічну непорушність», в межах якої «Дон-Кіхоти духу позбавлялися права на несподівані зміни» (X. Ортега-і-Гасет). М. Гайдеггер, порушуючи цю традицію, трактував І. як всезагальність буття, коли будь-яке сутнє вважається сутнім собі, а отже — будь-якому іншому сутньому, розгортаючи вже відношення між особистою самістю Я та безликою самістю das Mann. Е. Гуссерль у ранній період філософських досліджень вважав, що можна через трансцендентну редукцію вийти на самтожну, чисту свідомість, що між свідомістю і довкіллям перебуває безліч достеменних сенсів, які уможливлюють обґрунтування ідентифікованого світу. Тривалий час була актуальною настанова Іоанна Дунса Скотта на Це (самтожна одиниця) і Те (співвіднесення цієї одиниці з іншими), тобто Я і не-Я (Й.-Г. Фіхте), що позначилася на проблематиці руссоїзму та екзистенціалізму, на підставі яких розв'язувалися питання автентичності людського буття. Натомість Дж. Локк тлумачив поняття «І.» як відповідальність людини за свої вчинки на підставі пам'яті про них, Д. Юм пояснював статус самтожності екстравертивних особистостей, які забезпечують суб'єкту соціальний комфорт, репутацію тощо. Арістотелівське та скоттівське тлумачення І. були поєднані у «філософії життя», яка відновила у правах внутрішньо розмаїту людину, висвітлила протистояння багатогранного життя та нормативованого соціуму, репресії якого щодо цього життя часто призводять до роздвоєння свідомості людини. Спростування домагань західноєвропейського логоцентризму, власне європоцентризму, відбувалося під знаком визнання І. відмінних структур: національної, етнічної, культурної самоідентифікації інших утворень, наприклад арабської, китайської чи української літератур, тенденцій індіанізму чи негризму. Аналогічні ідеї поширювались і на теренах художньої свідомості, яка у виступах романтиків, обґрунтуваннях парнасців виражала правочинність гасла «мистецтво для мистецтва», утверджувала практику модерністів, спрямовану на доведення артистичної самтожності, розуміння мистецьких структур як іманентних, інших, на противагу довкіллю. Відбувся не лише вихід за межі канонів мімезису та практики реалізму, а й звільнення від традиції обслуговування позахудожніх інтересів. Ці тенденції сьогодні переглядаються з позицій герменевтики (тритомне видання «Час і наратив» П. Рікера, 1984—88 та ін.), що спирається на теорію мовних ігор Л. Вітгенштейна, логічну семантику та семіотику, прагнучи висвітлити можливості зміщення механізмів автономії, омонімії, синонімії у просторі І. при співвіднесенні смислового та діяльного чинників, соціологізації і психологізації аналізу різнопланових об'єктів, що вважаються рівнозначними. Із позиції постмодернізму, класичне (метафізичне) розуміння І. спростовується як доцентрове («Письмо і відмінність» Ж. Дерріди, 1967; «Відмінність і повторення» Ж. Дельоза, 1968 та ін.), сприймається як не фіксована реальність, а плинна проблема в межах відкритого простору, насиченого «точками біфуркації», усуванням будь-якої тотожності. Існування самтожного автора, викінченого, іманентного тексту унеможливлюється. І. ненастанно «ухиляється» від спроб її виявлення, вона «не прихована», а

«приховується» від себе та інших, є, на думку П. Рікера, оповіддю про життя, спробою надати цілісності різним фрагментам, схопити унікальність, що постійно вислизає у просторі публічності. Постмодерністська І. виконує передусім наративну функцію, проявляється лише в часі, описуючи, розповідаючи, переповідаючи, не зберігаючи ту чи ту історію, а тільки ненастанно її переінакшуючи.

Ідеогра́ма *(грец. idea: образ, поняття і gramma: риска, літера, написання)* — фігура або графічний знак, який передає відповідне поняття чи ідею даної мови, на відміну від букви, що фіксує певний звук. Вважається основою ідеографічного письма на зразок єгипетського, китайського чи японського.

Ідеологе́ма *(грец. idea: образ, поняття і logos: слово, вчення)* — об'єктивно наявна в суспільстві, літературі, науці тощо форма ідеології у вигляді політичних, етичних та правових норм, яка існує поза людиною, виконує щодо неї репресивну функцію. Термін М. Бахтіна. Юлія Крістева вкладала в це поняття інтертекстуальний сенс, що надавав тексту необхідні соціальні та історичні координати, пов'язував його з іншими практиками означування, що виявляли його культурний простір. І. наявна і в семантичних конотаціях дослідника, який дозволяє чи забороняє використання певних моделей або формалізацій. Уникнути такої практики неможливо, її можна лише прояснити в акті саморефлексії.

Ідеоло́гія *(грец. idea: образ, поняття і logos: слово, вчення)* — сукупність ідей та поглядів у політиці, філософії, праві, віровченні тощо, система теоретичних принципів, що відображає одну з форм суспільного буття. І. зорієнтована на практичні інтереси людини, на керування та маніпулювання свідомістю. В. Джеймс убачав у ній волю до віри. Г. Лебон вважав, що завдяки їй «геніальні винахідники прискорюють поступ цивілізації, фанатики та схильні до галюцинацій творять історію». Використовувана політиками задля панування над іншими, І. ґрунтується на жорсткій бінарній опозиції «ворог — друг», а тому часто дискредитує себе в суспільній практиці, що засвідчили, зокрема, класові та расові ідеологеми. Найбільша відносна самостійність притаманна тим І., які дистанціюються від безпосередніх матеріальних детермінант, переймаються духовними проблемами: філософія, етика чи релігія. Естетика і художня дійсність постійно зазнають впливу І., яка інколи відіграє провідну роль у творчих пошуках. Це було характерне для Ренесансу, Просвітництва, романтизму, реалізму, коли письменників вважали провідними ідеологами певної доби. Проте надмірне втручання І. в художню творчість часто обмежує її свободу, перешкоджає розкриттю креативних можливостей митця. Так, народництво на початку стимулювало розвиток української літератури, проте в кінці XIX ст., посиливши охоронну функцію збережених національних цінностей, стало перешкоджати її еволюції. Траплялися випадки, коли І. вдавалася до профанації й дискредитації достеменного мистецтва, була репресивним засобом, зокрема за комуністичного режиму, зумовивши появу імітат-художньої продукції «соцреалізму». І., названа «класовою», «пролетарською», «комуністичною», проголосила тільки себе «послідовно науковою», обізнаною з об'єктивними закономірностями суспільного розвитку, покликаною забезпечити людству прихід до «найвищої суспільно-економічної формації», тому вимагала від письменників охудожненої підтримки своїх настанов. Спробу усунути класово-політичні характеристики І. здійснив М. Бахтін, вважаючи її синонімом знака з атрибутикою істини, брехні, добра, зла тощо, протиставного психології, хоча визнавав за внутрішнім мовленням знакову природу, та соціальній об'єктивації у вигляді етичних та правових норм, тобто ідеологем. Осмисленню семіотичних механізмів І. присвячені «Міфології» (1957), «Основи семіології» (1964) Р. Барта, який, поєднуючи її з міфом, називав метамовою, вторинною семіотичною системою. Ця метамова «спустошує» сенс первісної, загальновживаної лексики, його випорожнена форма стає означником і міфу, й І., мотивує ідеологічний знак як «природний». На думку У. Еко, комунікативні функції І. убезпечують від розгляду семантичних систем загалом, усуваючи небажані тлумачення. Згодом письменник і дослідник писатиме про зміну первинного коду, що зумовлює його нестандартне прочитання і витворення нового. Будь-яка І. прагне набути статусу правдоподібності, трансформується, особливо в тоталітарних суспільствах, в одержавлену релігію. Таку властивість І. висвітлювали постмодерністи, вказуючи на ілюзорність, хибність свідомості, що ототожнює із собою довкілля. Як спостеріг С. Жижек, така ситуація «запроваджує незнання з боку суб'єктів даної дійсності, незнання, що постає сутнісним для даної дійсності», тому вони не відають, що насправді чинять.

Іде́я *(грец. idea: вигляд, ідея)* — найвища форма пізнання й мислення, яка, відображаючи об'єкт, спрямована на його перетворення. Вона має креативну мету, виконує евристичну функцію. І. зазвичай не сенсорна за своєю природою, містить ментальний зміст, що не обмежується процесом сприйняття. Термін з'явився ще в античну добу, зокрема у студіях Платона, Демокріта, Арістотеля, проте його значення почали осмислювати філологи пізньоелліністичного платонізму (Філон Александрійський), ним оперували християнські спіритуалісти періоду середньовіччя, а закріпили неоплатоніки, які намагалися читати підтекст «між рядками» (екзегеза Філона Александрійського), християнські спіритуалісти, представники Ренесансу та класицисти. І. набула самодостатніх ознак завдяки просвітникам, її вичерпно охарактеризував Г.-В.-Ф. Гегель; першорядного значення їй надавали і романтики, і реалісти, хоча й спиралися на різні світоглядні моделі. У позитивістських школах І. зазнавала схематизації, була спрофанована в «соцреалізмі». Особливе місце посідає в літературі (мистецтві), де актуалізується провідна думка, що виявляє задум письменника, висвітлюється тема твору. Задум митця, з огляду на невичерпні можливості багатої уяви, фантазії, яскраві чуттєві уявлення та враження, може реалізуватися поступово, при складанні плану майбутнього твору, що притаманне талантам, або у вигляді блискавичного осяяння, властивого геніям. І. не завжди відповідає результату художньої творчості, орієнтуючись на естетичний ідеал, надає авторові право на творчу свободу, на репрезентацію щоразу оригінального, неповторного твору. Поширюються маячні І., пов'язані із неадекватним сприйняттям як довкілля, так і реалій творчої практики, часто сформовані на досвіді певної субкультури, до якої причетний автор. Їхній зміст лишається непорушним

навіть за наявності неспростовних протилежних доказів. Вони відрізняються за значенням (експансивні, депресивні, персекуторні), за механізмом виникнення (первинні, вторинні, інтерпретативні, чуттєво-образні), за структурою (систематизовані, хаотичні), за ступенем фантазійності, навіювання тощо. Їх слід відмежовувати від надцінних І. (виокремив німецький психіатр та нейроморфолог К. Верніке), що виявляються надміру гіперболізованими та значущими для суб'єкта, схильного перебільшувати свої творчі можливості, тяжіти до егоцентризму. Маячні та надцінні І. важко відрізнити від достеменної І.; для розрізнення необхідне неупереджене бачення реалій, зважання на вдачу митця та поширену на теренах письменства кон'юнктуру, схильну поширювати псевдоцінності, дотримання принципів об'єктивного історизму та розуміння сутності іманентного мистецтва, уникнення остаточного, небезпечного за своїми наслідками присуду. Поняття «І.» вживається разом із темою та проблемою при аналізі художнього змісту.

Іди́лія *(нім. Idylle, англ. idyl/l/, франц. idylle, польс. sielanka, від грец. eidyllion: малюнок, невелика лірична поема)* — форма буколіки, віршовий твір, в якому поетизується сільське життя. Назву запроваджено щодо схолій елліністичного поета Теокріта (прибл. IV—III ст. до н. е.), автора написаної переважно гекзаметрами збірки «Ідилія» (вміщувала 30 І. та 26 епіграм). І. називали невелику, до сотні, версів поему, присвячену ідеалізації екзотизованої природи, яка була тлом згармонійованого безтурботного життя не зіпсованих цивілізацією, мирних, часто закоханих, чуттєвих пастухів і пастушок, наприклад поезія «Тирсіс», у якій ішлося про еротичні переживання Дафніса. Теокрітові герої переживали гаму різнопланових почуттів, вдавалися до ворожбитства, аби повернути коханого («Чарівниця»). Однак серед них траплялися і лайливі персонажі, які репрезентували інші стани простолюду — рибалок, женців, що опинилися на маргінесах суспільної дійсності. Особливої майстерності Теокріт досяг у пейзажних замальовках, прикладом яких є уривок з «Фалісії»:

Густо ряснії кивали нам чолами — з верхніх просторів —
Осокори та в'язина, а близько священна волога
З захисту німф, — із печери, — дзюркочучи, струменем бігла.
Чорні від сонця цикади у затінку, поміж галуззям,
З дзиготом дбали про працю, десь кумкала жабка зелена,
Здалеку чути: в ожині, в гущавині... Дзвінко співали
Жайворон в небі й коноплик, журилася горлиця ніжна.
Бджоли навколо джерел метушилися жовточервоні,
Пахло жнивами усюди й не вбогими, осінню пахло
(переклад Ф. Самоненка).

Іноді поет використовував невимушений грайливий діалог, що чергувався з ліричною піснею культового, драматичного, агонного, жартівливого характеру. Досвід поета поглибили Мосх із Сицилії та Біон зі Смірни (II ст. до н. е.), Вергілій, Кальпурній (I ст. до н. е.), Пліній Молодший (61 або 62 — прибл. 114), який застосував у своїх «Листах» поняття «І.» у множині, Немесіан (III ст. н. е.). І. реалізувалась у різних формах: буколічних, похвальних, епіліях, невеликих пастуших сценках — мімах. Жанр тривалий час не був термінологічно окреслений, за доби Ренесансу вважався різновидом пасторалі. І. сприймали також як синонім еклоги, наділеної діалогом та дією, тому вже у XVI—XVII ст. відмежованої від І., більш статичної, ліризованої та описової. У той же час відбулася криза жанру пасторалі, натомість І. набувала позитивного змісту, вживалася, за словами В. фон Гумбольдта («Естетичні досліди. Перша частина. Про "Германа і Доротею"»), не лише для позначення поетичного жанру, а й «певного настрою розуму, способу відчування», була здатна, на думку Ф. Шиллера («Про наївну та сентиментальну поезію», 1795—96), зобразити людину у цнотливому стані, тобто у стані гармонії і злагоди із собою та довкіллям. У новоєвропейській літературі І. була пов'язана з різними стильовими струменями бароко, зокрема з марінізмом, преципіозністю, гонгоризмом, культивувалася в німецькому літературному товаристві «Пегницький квітковий та пастухів орден», особливо поширилася за доби Просвітництва завдяки руссоїстській концепції повернення до природи. Швейцарський поет С. Геснер в «Ідиліях» (1756), спираючись на досвід Дж. Томсона, А. Галлера, Е. Кляйста, створив осяяний тонким ліризмом пейзаж, в осередді якого перебували доброчинні, щиросерді персонажі, які ще мали риси людей золотого віку, змальовуваного у пасторалях; Й.-Г. Гердер, аналізуючи еволюцію І. («Теокріт і Геснер», 1767), відзначив переорієнтацію тогочасної лірики від Вергілія до «природнішого» Теокріта. З дотриманням цих тенденцій були написані поема «Луїза» (1795) Й. Г. Фосса, романи «Векфілдський священик» (1766) О. Голдсміта, «Поль і Віргінія» (1787) Б. де Сен-П'єра, «Життя вельми самовдоволеного шкільного вчителя Марія Вуца з Авенталя» (1793), «Життя Квінтуса Фікслайна» (1795) Жан Поля. Така тенденція вплинула і на творчість Й.-В. Гете, зокрема на його поему «Герман і Доротея» (1797), написані неримованим віршем «Ідилії» О. Радіщева. Основні мотиви жанру, що став провідним на теренах сентименталізму (доробок М. Карамзіна), — безтурботне, щасливе життя дітей землі, їхнє гармонійне світосприйняття. Збірка «Ідилії» (1820) В. Панаєва спровокувала полеміку в російському письменстві 20-х XIX ст., під час якої було проголошено потребу формування національного жанру, аналогічного «простолюдному» дискурсу Теокріта; цьому протиставлялися погляди М. Гнєдича, який вдавався до міфізації героїчної постаті селянина. І. поширювалася у польській (Я. Кохановський, Ф. Карпинський, К. Бродзинський), шведській (Г. Шернйєльм), фінській (І. Рунеберг), бразильській (Т. Тоне, А. Діас) поезіях, в різних стильових потоках, як у романтичному (В. Жуковський, А. Дельвіг), так і в модерністському (Ф. Гарсіа Лорка). Проте І. не обмежувалася лише західними літературами, властива вона і китайській (Тао Юань Мін, Юань Мей). Її використовували українські латиномовні поети, зокрема Симон Симонід (Шимонович) — автор книги «Ідилії» (Замостя, 1614), Бартоломей Зиморович («Ідилії нові руські», 1662), до неї звертався у збірці «Сад божественних пісень» (пісні 12 і 13) Григорій Сковорода. У

новій українській поезії одним із перших, хто зацікавився І., був Л. Боровиковський («Подражаніє Горацію»), відтоді вона викликала інтерес не тільки в ліриків, а й у прозаїків та драматургів: «Старосвітські поміщики» М. Гоголя, його міркування щодо сутності жанру у «Навчальній кризі словесности для руського юнацтва» (1844—45); «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка; «Садок вишневий коло хати», «Сон» («На панщині пшеницю жала...») Т. Шевченка; «Наталя» М. Макаровського; «Орися», «Дівоче серце» П. Куліша; «Лихо не без добра» Ганни Барвінок; «Сужена» О. Стороженка; «Милен и Любица. Идильская повість от древних русинов времен» О. Духновича; «На узліссі», «Лісова ідилія» І. Франка; «Три ідилії» М. Рильського; «Ідилічний» (із циклу «Етюди») І. Муратова тощо. У новітній І. гармонія природи затьмарена брутальним втручанням цивілізації:

Верби гойдались над ставом і тихо дзвонили в повітрі.
М'яко котили хвилі над полем у злотому морі,
Коник дзюрчав у волошках, і сивий старенький корівник
Десь на леваді в сопілку, пасучи корову, дударив.
Раптом пройшло, зашуміло, мов буря осіння у пущі,
Й птиця, жар-птиця залізна майнула... Ревіли корови,
Плакали верби і вже не дзвонили в повітрі,
Плакала лунко сопілка — в сумі сивенький дударик
(О. Влизько).

Ідіографічний метод *(нім. idiographische Methode, англ. idiographism, польс. idiographizm, рос. идиографический метод, від грец. idios: своєрідний, graphō: пишу, methodos: спосіб пізнання)* — принцип аналізу історії як низки індивідуальних явищ, що спирається на розуміння метафізичного протиставлення завжди неповторного, неординарного одиничного загальному, сприймається як спростування методології номотетичного позитивізму. Обґрунтований та апробований представниками Баденської школи (В. Віндельбанд, Г. Ріккерт). За І. м., завдання історії полягає не у тлумаченні закономірностей, а у використанні їх при осмисленні мовних одиничних, неординарних, особливих мовних подій (hapax legomenon), що не підлягають уніфікації. І. м. засвідчує відносність цінностей тієї чи тієї культури і літератури. Уявленням європейців про універсальні закони світобудови притаманна вразлива відносність: за свідченням Дж. Нідама, китайці XVIII ст., які визнавали аномалію, сприймали європейський антропоцентризм як неперевершену глупоту, як і пошук єдиного закону буття, при нехтуванні одиничного. Спроба представників Ренесансу скоригувати співвідношення між індивідуальним та всезагальним, сцієнтичним була реалізована не повністю, зумовила переживання амбівалентного дискомфорту, породила культ І. Ньютона, за яким у логоцентричній традиції закріпився статус «нового Мойсея» (І. Пригожин, І. Стенгерс). І. м. у багатьох аспектах суголосний тенденціям романтизму та модернізму, прагненням митців віднайти іманентні основи художнього, завжди неповторного феномену «мистецтво для мистецтва» обстоюванням права творчої індивідуальности на суверенність, ідентичність, спротив будь-яким спробам втиснути її у позитивістські схеми. Близькою до І. м. виявилася герменевтика, хоча мала інший погляд на дану проблему. За теорією динаміки нелінійних структур, при спростуванні домагань універсалізму сталися певні зрушення у тлумаченні І. м., адже пріоритетними віднині є унікальна подія, виявлення динаміки нелінійних структур, настанова на неухильну суб'єктивацію логоцентричної суб'єкт-об'єктної опозиції, запровадження плюралістичної практики на тлі «присмерку метанарацій», обстоювання вірогідних передбачень та уваги до феномену контексту. Єдиний концептуальний образ світу виявився химерою, численні ідентичності немовби ухиляються від будь-яких спроб їх систематизувати. Тому постісторія, відмовляючись від номотетичних методів дисциплінарної історії, мислиться вже як «подієвий потік» (Дж. Ваттімо) неповторних, неординарних, невловних явищ.

Ідіолéкт *(грец. idios: своєрідний, неповторний і lexis: слово, мовний зворот)* — мовна практика окремого носія певної мови, пов'язана з професією, походженням, етнічними особливостями, культурою, віком тощо; втілена у художньому слові неповторна специфіка світобачення кожного письменника зокрема, вираження його таланту в сукупності мовно-виражальних засобів, що виконують естетичну функцію, виявляють відмінні ознаки дискурсу певної творчої індивідуальності порівняно з іншою, на підставі чого можна визначити своєрідність, наприклад лірики В. Стуса у зіставленні з лірикою І. Світличного чи І. Калинця. Зазвичай автори використовують загальновживану лексику, однак вона у їхніх творах щоразу набуває особливої образної реалізації та неповторного емоційно-експресивного забарвлення. Характер І. засвідчує співвідношення загальних та особливих ознак у структурах сформованої митцем художньої мовної моделі, в якій закодована його іманентно креативна сутність, зафіксований високий ступінь «спорідненої діяльності». На І. можуть впливати інтроспективні або екстраспективні нахили письменника, його рівень культури та обдарованості (талант чи геній), естетичний смак, тип світобачення. Не часто він трапляється у чистому вигляді, зокрема в романтика Ю. Яновського чи «неокласика» М. Зерова, іноді поєднує стильові тенденції, може увиразнювати свою сутність у їх синкретизмі різностильових аспектів, яким постає кларнетизм П. Тичини. Споріднені І. можуть спричинити формування груп (Нью-Йоркська група), шкіл («Озерна школа», Харківська школа романтиків), стильових тенденцій (неоромантизм, футуризм), напрямів (класицизм, бароко, сентименталізм); на І. можуть впливати позалітературні фактори, як-от позитивізм, народництво, ідеологеми марксизму та ін. Справа адекватного розуміння та тлумачення І. є однією з важливих у літературознавстві, яке задля цього використовує методологічні принципи лінгвістики, текстології, герменевтики, психології творчості тощо. Поняття поширюється і на характеристику літературних персонажів, наприклад образу возного Тетерваковського із п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, героїв новел В. Стефаника чи М. Хвильового, Степана Радченка з роману «Місто» В. Підмогильного, ліричного героя поезій Ліни Костенко тощо.

Ідíома *(грец. idiota: особливість, самобутність)* — стійкий, неподільний, специфічний для кожної мови вислів, що називає образно сформульоване єдине поняття, значення якого не відповідає словам-складникам; фразеологічний зворот: *вухналі кувати* — мерзнути, *дати гарбуза* — відмовити жениху, *витрішки продавати* — дивитися з надмірною цікавістю, *стріляний птах* — досвідчений чоловік. І. характеризує своєрідність світосприймання представників конкретного народу, має неповторний національний колорит, що втрачається при перекладі на іншу мову, наприклад на російську: *жданки розгубити — не дождаться, зняти полуду з очей — снять с глаз повязку, знов за рибу гроші — опять двадцать пять, держатися свого берега — знать своё место* тощо. Або словосполучення англійською мовою «shoot the moon», що буквально означає «застрелити місяць», перекладається як «змінити помешкання». Джерелами І. української мови можуть бути висловлення з античних міфів (*скринька Пандори*), дослівний переклад, зокрема з німецької мови (*тут собака заритий*) та ін. Окреслюються три типи І.: функціонально еквівалентна слову лексична, що виникає на основі оксиморона (*мокра вода*), антитези (*ні Богу свічка, ні чорту кочерга*), із сполучень логічно несумісних слів (*вилами по воді писано*), архаїчних форм (*хлябі небесні розверзлися*); морфологічна, коли поєднуються різні морфеми (*окозамилювання*); синтаксична, відносно стійкі конструкції якої мають немотивовані синтаксичні зв'язки. Розмежовується на фразеосхеми (*дивитися не надивитися*) та лексикалізовані сполуки з усталеними лексичними компонентами (*є про що поміркувати*). І. широко використовується в художній літературі. Так, фразеологізм *дати гарбуза* був розвинутий в одну з яскравих сюжетних ліній «Конотопської відьми» Г. Квітки-Основ'яненка, став композиційною основою оповідання «Артишоки» Олени Пчілки.

Ідіостúль *(грец. idios: особливий, неповторний і лат. stilus, від грец. stylos: паличка для письма)* — індивідуальний стиль, в якому виразні мовні утворення формують своєрідну систему, набувають неповторного емоційно-експресивного забарвлення. І. часто співвідносять з ідіолектом. Перші його ознаки спостерігалися у творах античної доби, коли давньогрецька література, за спостереженням С. Аверінцева, втрачала «ту атмосферу внутрішньої анонімності, в середині якої працювали "писці", "мудреці" та "пророки", навіть якщо їхні імена збереглися у пам'яті нащадків». Однак усвідомлення І. відбулося в добу Відродження, коли утверджувалася світоглядна й естетична концепція антропоцентризму й індивідуалізму; поглибилось у XVIII ст., коли Ж. Бюффон висловив думку просвітників: «Стиль — це людина». З часом окреслилося уявлення про унікальну творчу особистість із її оригінальним «іншим» художнім світом, яка протистояла манірності чи уніфікації, обстоювала позиції стильової варіативності. Така тенденція увиразнилась у творчій практиці романтиків. Схиляючись до суб'єктивного типу світобачення, вони виступали проти нормативних наддіндивідуальних канонів стилю, обстоюваних класицизмом. Відтоді настанова на виявлення необмежених можливостей таланту, що стимулювала ініціативу письменника, зумовила розгортання яскравих І., призвела до суттєвих змін в ієрархії літератури. Першорядного значення надають індивідуальному словесному мисленню, стиль ототожнюють з естетичним смаком, кутом зору, інтелектуальною пристрастю автора, який індивідуалізовано, неповторно поєднує різні складники творчості, яка набуває вигляду hapax legomenon. І. засвідчує ревнісне ставлення письменників до власного художнього почерку, супроводжується прагненням до найповнішої самореалізації на теренах літератури, артистизму, що протистоїть егалітарним хвилям деперсоналізації та профанації письменства. І. набули синтетичного вигляду, як у творчості Лесі Українки чи М. Хвильового, іноді сягали рівня унікального ідіографізму (кларнетизму П. Тичини). Деякі дослідники, як-от Б. Кроче, вважали осереддям І. окремий твір, що відображає тип світобачення автора, його екзистенційний вибір, темперамент, погляд на світ, традицію, естетичний смак тощо. Інші, наприклад Михайлина Коцюбинська, І. вважають весь доробок письменника.

Ієратúзм *(грец. hieratikos: культовий, священний)* — зображення постатей у застиглому, абстрактному вигляді, поширене здебільшого у малярстві середньовіччя. Притаманне також драмам Сенеки чи класицистів, у яких актори виголошують певні сентенції.

Ізбóрник 1073 — див.: **Ізбóрники.**

Ізбóрник 1076 — див.: **Ізбóрники.**

Ізбóрники — пам'ятки писемності києворуської доби, рукописні хрестоматії, що містили різні вислови, уривки з богословських творів тощо. Одна з них — Ізборник 1073, переписаний дяком Іваном (перша частина) та іншими писцями для київського князя Святослава Ярославича з болгарського джерела, складеного на початку X ст. для царя Симеона (Симеонів збірник). Пам'ятка має понад 380 статей, що належать двадцяти п'яти авторам (переважно візантійцям), зокрема Григорію Ніському, Іоанну Золотоустому, Атанасію Синаїту (його «Відповіді [...]» були основною частиною збірника), Георгію Хіровоску — автору першого на слов'янських землях риторичного посібника про тропи та стилістичні фігури «О образѣхъ», де розкрито такі поняття, як «алегорія», «гіпербола», «метафора», «антономазія» тощо. Тут поданий також найдавніший список апокрифів, супроводжуваний індексом рекомендованих та заборонених книг, вміщено груповий портрет княжої родини, Святослава Ярославича з книгою в руках та на заставці — семеро святих на тлі храму в химерному рослинно-тваринному геометричному орнаменті. Відомо двадцять рукописів, котрі частково або повністю збігаються з цією книгою. Оригінал знаходиться у Московському історичному музеї, а один із списків — у Львівському музеї українського мистецтва. Був популярним також Ізборник 1076, складений на основі рукописів великокнязівської бібліотеки Софійського собору. До пам'ятки увійшли переклади з візантійської літератури, передусім творів Іоанна Золотоустого, Ніла Синайського, Атанасія Синаїта, уривки з біблійної книги «Премудрощі Ісуса, сина Сирахового» та невідомих східнослов'янських авторів («Слово нікоего Калугера о четьи книгъ», «Слово нікоего отца к сину своему»), фрагменти житій святих, «Стословця» константинопольського патріарха Геннадія, повчання синові Ксенофонта, твір Теодора про сутність і єство та ін.

Пам'ятка збереглася в одному списку, наявному у фондах Петербурзької публічної бібліотеки ім. М. Салтикова-Щедріна.

«Изве́стия Акаде́мии нау́к СССР. Се́рия литерату́ры и языка́» — наукове видання Відділення літератури та мови АН Радянського Союзу (М., 1940—63), засноване на базі журналу «Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук» (1886—1917) та його варіантів, що виходили під різними назвами у 1918—24, 1925—27, 1928—30. Публікувалося видання шість разів на рік. На його сторінках з'являлися публікації з проблем української філології, авторами яких були Є. Шабліовський, В. Франчук, Ніна Крутікова, І. Дзендзелівський, М. Павлюк та ін., друкувалися матеріали про діяльність О. Потебні, О. Білецького та ін.

«Изве́стия Импера́торской Акаде́мии Нау́к по отделе́нию ру́сского языка́ и слове́сности» — академічний щорічник (Петербург, 1852—61, з'явилося десять томів), зініційований І. Срезневським. До авторського колективу журналу входили І. Срезневський, О. Востоков, М. Сухомлинов, О. Пипін, Я. Грот, П. Й. Шафарик, В. Караджич, А. Майков та ін. У ньому оприлюднили «Нарис словника з Іпатіївського літопису» М. Чернишевського, а в додатках «Пам'ятки народної мови і словесності» та «Матеріали для порівняльного словника російської мови та інших слов'янських наріч» О. Афанасьєв-Чужбинський публікував свій «Словник малоруського наріччя», що було важливою подією у тогочасному українському інтелектуальному житті.

«Изве́стия Оде́сского библиографи́ческого о́бщества при импера́торском Новоросси́йском университе́те» — неперіодичне видання Одеського товариства бібліографів, книгознавців та бібліофілів (1911—16; було видрукувано 36 випусків у п'яти томах). Крім покажчиків літератури про О. Герцена, І. Гончарова, Ж. Ж. Руссо, матеріалів до бібліографії російської белетристики про Кавказ, окремих бібліографічних студій про М. Лєскова, М. де Сервантеса, трьох «Одесских альманахов» тощо, тут з'явилися відгук на літературний альманах «Вінок Т. Шевченкові, із віршів українських, галицьких, російських, білоруських і польських поетів», на мемуари «Передумане й пережите» Христини Алчевської, на біографічний словник І. Павловського про вчених та письменників Полтавської губернії. Не втратили свого наукового значення бібліографічні матеріали про Григорія Сковороду, «Бібліографічний покажчик літературної діяльності М. Ф. Комарова (1865—1913)», упорядкований самим автором.

«Изве́стия Отделе́ния ру́сского языка́ и слове́сности Росси́йской Акаде́мии Нау́к» (ИОРЯС) — академічне видання (Петербург — Петроград, 1886—1917). Пізніше друкувалося також у Москві під назвами «Известия отделения русского языка и литературы Российской АН» (1918—24) та «Известия отделения русского языка и словесности АН СССР» (1925—27), виходило з різною періодичністю. Редакторами почергово були О. Пипін, О. Шахматов, Ю. Карський. Поряд із публікаціями з проблем слов'янської філології, історії та культури у ньому подавали наукові розвідки, що стосувалися українського письменства, як-от «"Нові списки повчань" Кирила Турівського» І. Срезневського, «Кілька слів про Несторове житіє Св. Феодосія» О. Шахматова, «"Слово о полку Ігоревім" і давньослов'янський переклад біблійних книг» В. Перетца, «Сумніви та протиріччя в біографії Гоголя» О. Кірпічникова, уривки зі «Слова про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, фрагменти з хроніки Івана Малали, Еллінського літописця тощо, а також дослідження О. Потебні, М. Петрова, А. Кримського, М. Сумцова, І. Свєнціцького та ін.

Ізво́д — див.: **Зве́дення.**

Ізмара́гд *(грец. smaragdos: смарагд)* — збірник релігійно-дидактичних творів, який поширювався у списках серед православних слов'ян до XVIII ст., відомий у Київській Русі з XIII—XIV ст. Існує три редакції писемної пам'ятки, кожна з яких містить до ста слів і повчань, що стосуються норм церковного та морально-побутового життя. Твори, включені до І., належать ранньохристиянським, візантійським та києворуським авторам, зокрема Іоанну Золотоустому, Василію Великому, Григорію Богослову, Євсевію, Нифонту, Геннадію, Кирилу Турівському та ін. Дві редакції мають виразно українську специфіку у фразеології, мовному ладі афористики. Повчальні правила, притчі стосуються друзів, жінок, челяді, одруження, «любодіяніє», дітей, а також «користі почитанія книжного» і потреби заглиблюватися в прочитане. Традицію І. використав І. Франко у збірці «Мій Ізмарагд» (1898, перевидана в 1911), який вважав, що «правдива поезія мусить бути завсіди моральна», погоджуючись із середньовічним автором, що «Ізмарагд світел єсть, яко и лице чоловіче видіти в нем яко в зерцалі».

Ізогра́фія *(грец. isos: однаковий, рівний і graphō: пишу, креслю)* — точне відтворення будь-яких письмен, рукописів, почерків тощо. Поняття вживається також на означення іконопису.

Ізо́колон (*грец. isokōlon: рівночленність*) — паралелізм, симплока; стилістична фігура, повторення у межах кількох рядків одних і тих самих слів і словосполучень (колонів) задля витворення синтаксичного паралелізму з анафоричними та епіфоричними компонентами, інтонаційного та смислового увиразнення поетичного мовлення:

На горі гора,
а на тій горі
піч горить.
Піч горить —
хліб пече.
«На тобі, пече,
мою печаль,
хай хліб пече,
а не серце молодече» (В. Голобородько).

Розрізняють точне і приблизне (парисон) складове врівноваження колонів. Як одна з перших художньо освоєних риторичних фігур І. вважається винаходом давньогрецького софіста Горгія (прибл. 483—375 до н. е.). В І. наявні ознаки ізосинтаксизму. Вживається в ораторській прозі, у художній публіцистиці тощо, як-от у кіноповісті «Україна в огні» О. Довженка, зокрема в епізоді з Олесею:

Багато минуло часу, як кинулась Олеся через вікно в життєву прірву. Багато лихих надзвичайних вітрів носили її, мов піщинку у пустелі. Багато горя і бруду з трудних шляхів і переплутаних стежок прилипло до молодого її тіла і душі.

Ізоляціоні́зм *(англ. isolationism, від франц. isolation: відокремлення)* — суголосний настановам зовнішньої політики США рух в американській культурі та літературі в кінці XIX ст., що проголошував невтручання в громадсько-політичні процеси, обстоював принципи незаангажованості письменства, практику «мистецтва для мистецтва», спирався на кантівську настанову «незацікавленого інтересу». Таким чином реалізувався історично зумовлений протест творчої інтелігенції проти підпорядкування літератури позахудожнім чинникам. Близьким до цієї тенденції був герметизм. Подеколи поняттям «І.» зловживали прибічники соціальної критики, зокрема ідеологи «соцреалізму», звинувачуючи в ньому прихильників достеменного «чистого мистецтва».

Ізометри́зм *(грец. isos: однаковий, рівний і metron: міра)* — рівнометричність, притаманна квантитативному віршуванню. В античній версифікації І. ґрунтувався на рівній кількості мор як одиниць часу для визначення короткого складу та на співмірній комбінації довгих і коротких складів, у яких довгий голосний був відповідником двох частин (мор), а короткий — однієї. І. визначальний для гекзаметра з притаманною йому однаковою кількістю складів у кожному версі, коли чотириморна стопа дактиля замінювалася двоскладовою, але чотириморною, власне спондеєм. Українською мовою гекзаметр перекладається шестистопним дактилем (остання стопа — хорей) як адекватним еквіритмічним засобом. Його застосовував, зокрема, Г. Кочур при перекладі елегійного дистиха давньогрецького поета Архілоха:

Хліб мій на списі замішаний; те ж і вино я на списі
Маю ісмарське, і п'ю, спершись на списа також.

І. використовується і в інших розмірах, в яких довгий склад замінюється двома короткими (пірихій), урізноманітнюючи ритмомелодійні можливості античного віршування. Таку імітаційну форму зрідка використовували й українські поети, наприклад М. Орест:

Співіснування мистецтва з добою є річ безсумнівна,
Але залежність пряму око не знайде тонке.

Проблему І. розглядав Б. Якубський («Наука віршування», 1928).

Ізоморфі́зм *(грец. isos: однаковий, рівний і morphē: вид, форма)* — відповідність між структурами подібних предметів, елементами певної системи, в якій кожний із них співвідноситься лише з одним складником іншої системи, і навпаки. Термін запозичений із мовознавства, де він означає паралелізм між організацією плану вираження та плану мовних знаків. При з'ясуванні І. об'єктів пізнання необхідно абстрагуватися від довкілля, виявити сутність їх компонентів у різнорівневих структурах, що практикується у літературознавстві, зокрема при з'ясуванні відношень між фабулою та сюжетом, між ідеєю й темою твору, при висвітленні його вертикальної і горизонтальної структури. У цьому контексті І. також властивий художнім моделям світу реалізму чи натуралізму. У мистецтвах ірраціонального типу, як-от у модернізмі, зосередженому на конструюванні іншої дійсності, елементи І. наявні у прихованому вигляді, трактуються як властивості різних семантичних складників, здатних об'єднуватися в цілісну смислову сполуку, в якій елементи втрачають своє первісне функціональне застосування, не підлягають прямому декодуванню: «*Десь клюють та й райські птиці / Вино-зелено*» (П. Тичина). Така особливість співвідносна зі значенням ідіом та їх компонентів. Подеколи в художньому тексті І. видається сукупністю суперечливих, проте внутрішньо вмотивованих висловлень при активізації ірраціональних тенденцій:

Дерева шиють і шиють.
Боляче голкою
Щебет ранять
І вишивають квітку (М. Воробйов).

Ізосилабі́зм *(грец. isos: однаковий, рівний і syllabe: склад)* — рівноскладовість, однакова кількість складів як ритмічних одиниць у співмірних версах, що можлива при рівномірному повторенні елементарної групи (стопа, метр, крата), яка вважається структурною мірою вірша. Принцип І. основний у силабічній системі віршування, де неприпустимі внутрішньовіршеві паузи, довгі склади, ритмічні інверсії. Притаманний він і народній пісні, зокрема коломийкам. Всі склади І. сприймаються як рівні, проте мають акцентну відмінність; тому при його застосуванні слід враховувати особливості загальновживаної мови. Цього дотримувався і Климентій Зиновіїв, барокові вірші якого написані штучною книжною мовою:

Дивна річ на світі цім навіть і така є:
неоднаковий на зріст кожен виростає
(переклад О. Шугая).

У силабо-тонічній системі І. використовується при рівномірному розподілі елементарної групи, що є структурною мірою віршування (стопа, метр тощо), виявляє константність ритму, поширеного на весь віршовий рядок, де усувається ритмічна інверсія. Специфіку І. досліджували В. Ковалевський («Ритмічні засоби українського літературного вірша», 1960), Галина Сидоренко («Українське віршування», 1972).

Ізосинтакси́зм *(грец. isos: однаковий, рівний і syntaxis: побудова, зв'язок)* — суміжне розташування версів за принципом синтагматичного членування аналогічних одиниць поетичного мовлення; вживається як стилістичний прийом (анафора, епіфора, ізоколон тощо), спостерігається у всіх системах народної та літературної версифікації, передусім у верлібрах:

Був такий день,
коли не можна було нічого тягти з лісу,
бо прилізе гадина додому.
Були такі слова,
які вимовляти умів сліпий,
викликаючи гадину з-під хати, —
Була така гадина,
яка ховалася від холоду в печі
і серед ночі цокала, як годинник [...]
(В. Герасим'юк).

Ізотоні́зм *(грец. isos: однаковий, рівний і tonos: натяг, напруження)* — рівнонаголошеність у рядках тонічного вірша. Цей принцип, зокрема, використовував М. Семенко, схильний до передавання інтонації розмовного стилю:

Чи ба́чив хто́, як slі́пнуть ду́ми
І се́рце розпада́ється, на́двоє розко́лене?

Це колú вирисóвується вонó із стýми —
Це ж жáх, коли побáчив, що вонó огóлене.

Ізотопíя *(грец. isos: однаковий, рівний і topos: місце)* — повторення семіотичних особливостей мовлення, певних семантичних, фонетичних, стилістичних, граматичних, синтаксичних одиниць, на підставі чого витворюється зв'язність тексту.

Ізохронíзм *(грец. isos: однаковий, рівний і chronos: час)* — рівночасність; однакова рівномірна тривалість звучання мовних одиниць: стоп, що складаються з однакової кількості мор (античне віршування), або мелодійно однорідних рядків у наспівному вірші. Принцип ритмічної організації верса полягає у його поділі на ритмічні групи, рівні між собою за часом їх вимови, скандуванням, поширений при виголошуванні силабічних віршів у братських школах. І. був основою античного віршування, а також східного (аруз), класичного китайського вірша, санскритських джаті тощо. Прийом І. закладає основи тактометричної системи, обґрунтованої О. Квятковським, врахування нормативів якої необхідне при побудові віршового розміру. Завдяки цьому прийому відбувається зміна темпу в ірраціональних стопах (квантитативне віршування), у міжакцентних інтервалах різної довжини (тонічний вірш), у художній прозі та публіцистиці (ізоколон). І. притаманний жанрам народної творчості, зокрема коломийкам, до яких зверталися й українські поети:

Вийди, вийди у садок, королівно з казки,
Приберу тебе в вінок за хвилину ласки
(П. Карманський).

Виконання вірша у вільному темпі, без строгого дотримання вимог І. поліпшує художню виразність декламованого твору. І. досліджувала Галина Сидоренко («Українське віршування», 1972).

Іконíчний знак, або **Íкон** *(грец. eikōn: зображення, образ),* — тип знаків у системі семіології, які, на відміну від індексу та символу, виявляють свою схожість із означеним. Термін Ч. С. Пірса. Це поняття підтверджує існування І. з. та властивості означуваного ним об'єкта, якого насправді може й не бути. Відношення між ними ґрунтуються на принципі схожості. На думку Ч. С. Пірса, необхідно виокремити три різновиди І. з.: образ (вказує на прості якості означуваного, власне зображення у вигляді світлин, малярських чи скульптурних робіт, музичні твори на зразок «Польоту джмеля» чи «Моря» К. А. Дебюссі); метафора, поширена в художній літературі; діаграма, тобто схеми, креслення, нефігуративні або логічні зображення, зокрема у математиці. Ч. С. Пірс вважав діаграму достеменним І. з. з огляду на притаманну їй першочергову умовність. Водночас дослідник вказував на парадоксальне розуміння І. з., що практикується при мимовільному ототожненні зображення та зображуваного; був переконаний, що при пізнанні означника осягається означуване, хоча відповідники здебільшого не адекватні своїм оригіналам. Так, образ Т. Шевченка — пророка нації, закарбований у свідомості українців, не дає змоги розглядати його як реальну особу. Риси знака та денотата не завжди збігаються. Якщо для Ч. С. Пірса проблема їх тотожності визначена, а індекс та І. з. він тлумачив як два рівні семіозису, то У. Морріс визначив наявність шкали іконічності між знаками-подобизнами та зовсім умовними символами, що не лише поглиблювало Пірсів принцип синехізму, тобто ненастанності, взаємопроникності, плавної градації між різновидами, а й виявляло антитетичність їх позицій. Значну роль при сприйнятті І. з. відіграє його ступеневість, маркована суб'єктивним тлумаченням, адже іноді один і той самий прототип може бути для письменника основою зображення як злочинця, так і героя (князь Єремія Вишневецький в однойменній повісті І. Нечуя-Левицького і в романі «Вогнем та мечем» Г. Сенкевича). У. Еко, переглядаючи концепцію Ч. С. Пірса, дійшов висновку, що зображення зазвичай позбавлене властивостей зображуваного, що І. з., як і лінгвістичний знак, є умовним і невмотивованим. Тому рецептивна практика зводиться до мисленої репрезентації специфічного, власне феноменологічного сприйняття, деонтологізації візуального портрета, призначеного для впізнавання. Задля цього використовуються відповідні мнемонічні моделі, опосередковано вироблені певною культурою, де ще зберігаються затерті сліди відповідностей між означником й означуваним, що зауважували У. Морріс та У. Еко. Так, гопак був здавен бойовим танцем жерців, сприймався як сакральне дійство, зрозуміле для втаємничених, натомість нині він відомий лише як танець, сукупність естетизованих жестів із втраченими способами відповідного декодування. Водночас відмінність між зображенням та прототипом, незважаючи на дотримання міметичних нормативів, може бути значною, іноді зумовлюючи спротив реципієнта, який, зокрема, продемонстрували українські емансипантки та феміністки при поцінуванні образу Марусі з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Ізоморфний варіант І. з., на думку представників Льєзької групи, витворює модель відношень між графічними зображеннями, що є гомологічною моделі сприйняття, залежній від культурного контексту, яку реципієнт вибудовує, викликаючи з пам'яті необхідні сліди. Натомість У. Еко вбачає в І. з. загальну кризу знакової системи, глухий кут референції, бо нею виявляється модель об'єкта, а не власне об'єкт, що втратив свою ідентифікацію.

Іконогрáфія *(грец. eikōn: зображення, образ і graphō: пишу)* — перелік, опис і систематизація зображень певної особи, фабули, сюжету тощо; правила їх зображення, яких особливо послідовно дотримувалися в добу середньовіччя, що було пов'язано з канонами віровчення. І. називають також одну з обґрунтованих Е. Панофським методик загальної історії мистецтва, сформовану під впливом філософії символістичних форм Е. Кассірера, яку підтримали й поглибили вчені Вюрцбурзького університету. І. трактує художній твір як властивість предметного знака, здатного інтегрувати зображені ним явища, вказує на сенс певного естетичного елемента, представленого у метафізичній традиції різних знакових систем (міфу, релігії, літературного напряму тощо), у вирі новаторських віянь та позахудожніх чинників, зокрема ідеологічних, виявляє постійні інтерпретації вічних образів чи мотивів. За доби бароко І. називали унаочнення абстракції (видання «Іконографія» польського письменника Ріпи).

Íкос *(грец. eikos: праведне)* — візантійський гімн, сакральна пісня, поширена у православ'ї та греко-католицизмі,' присвячена уславленню святого (виклад його життя), свята, події (Нового Завіту чи

фактів церковної історії), вважається частиною канонів (після шостої пісні) та акафістів, чергується з кондаком, поглиблюючи його мотив: «*Ісусе, солодкість сердечна; Ісусе, кріпосте тілесна; Ісусе, світлосте душевна* [...]». Гімн утворений ритмізованою строфою, заздалегідь не визначеною кількістю версів. І. акафіста починається з лаконічного вступу, має шість пар хайретизмів (грец. «хайре» — радуйся): «*Радуйся, милості великої скарбе*». Тринадцяте звертання у вигляді рефрену охоплює всі І. акафіста: «*Ісусе, Сину Божий, помилуй мене*», «*Радуйся, Невісто неневісная*».

Ікт (*лат. ictus: удар, наголос*) — сильна частка (місце) у стопі незалежно від того, чи акцентована вона; чергування сильних місць зі слабкими (міжіктові інтервали), тобто наголошених і ненаголошених складів, що сприяє виникненню метра. У трискладових розмірах І. завжди збігається з наголошеним складом, на відміну від двоскладових. Трапляються випадки, коли ритмічний наголос не збігається із граматичним:

[...] Як море — глибока тугóю народу,
Між світом і тьмою гориш у краскáх!
Безкрая думками і вічна промінням,
Смієшся в негоду,
Зоріє Твій шлях:
Народ Твій, як велет, будé йти верхами —
Душа твоя плаче без тями!

(В. Пачовський)

Ілірúзм (*хорв. ilirizm*) — започаткований у XVIII ст. культурно-просвітницький рух на землях Хорватії, Далмації, Славонії, Воєводини 30—40-х XIX ст. в межах зініційованого Я. Колларом слов'янофільства, спрямований проти німецької та угорської асиміляції. Активізації І. сприяло створення Наполеоном Ілірійського королівства. Засадничою основою для нього була націоналістична міфема Великої Ілірії, закорінена в етноментальній пам'яті автохтонів; її спрямували на відродження національної самосвідомості, закодованої в мові. У цьому русі виокремлювали помірковану частину (Л. Гай, І. Кукулевич-Сакцинський, Л. Вукотинович), радикальну (І. Мажуранич, С. Вбранчич, Я. Ужаревич) та культурницьку, репрезентовану словенцем С. Вразом. Зазнаючи утисків з боку австрійської влади, не підтриманий сербами та болгарами, І. в кінці 40-х XIX ст. втратив актуальність. Важливими для його становлення були «Коротка основа хорвато-словенського правопису» (1830) поета і журналіста Л. Гая, згодом — редактора газети «Новини хорватські» (1835; з 1836 — «Ілірські народні новини» з літературним додатком «Danicza», тобто «Ранкова зоря», пізніше — «Danicza ilirska»), та «Граматика ілірської мови» (1836) В. Бабукича. Довкола цього періодичного видання, де друкувалися фольклорні та літературні матеріали слов'янських народів, групувалися письменники, зокрема поети П. Штос (вірш «Статуя вітчизни»), Й. Кундек («Слово про мову народну») та ін. Вони спиралися на ідею І. Деркоса про єдину літературну хорватську мову («Геній батьківщини над своїми сплячими синами [...]», 1832) та намагалися реалізувати проект політичного і культурного розвитку хорватів, запропонований Я. Драшковичем у «Дисертації, або Розмові, присвяченій панам законним посланцям [...]» (1832). Важливим аспектом діяльності представників І. була культурно-просвітницька робота, заснування національних типографій, читалень. З 1842 активно працював у Загребі видавничий фонд «Матиця ілірська» (з 1850 — просвітницьке товариство), який друкував часопис «Коло» (1842—53) за редакцією С. Враза, Д. Раковаца, Л. Вукотиновича, альманах «Іскра» (1844—45) за редакцією Д. Деметера та Гавлічека. Значною подією стало відкриття «Народного дому» (1846), кафедри хорватської мови та літератури (1845) при Загребському університеті. Після надання хорватській мові статусу офіційної (1847) на підставі «Граматики ілірської мови» (1836) В. Бабукича серби домагалися від уряду визнання «сербсько-хорватської» мови на основі штокавської говірки, на якій була створена дубровницька література XVI—XVII ст. Справами І. зацікавилися представники Харківської школи романтиків, зокрема І. Срезневський, тому що аналогічні процеси відбувалися в Україні. Діяльність мовно-просвітницького І. закладала підвалини хорватської романтичної літератури, яка надавала пріоритету героїчному епосу минувшини, прагнула віднайти національну ідентичність: твори Л. Гая, С. Враза (збірки «Райські яблука», «Голоси з Жеравинської діброви», «Гусла і тамбури»), П. Прерадовича (збірки «Первістки», «Нові вірші», послання «Українцям», драма «Королевич Марко», ода «Слов'янству»). Популярними були упорядковані С. Вразом «Ілірійські народні пісні» (1839), поема «Смерть Смаїл-аги Ченгича» (1846) І. Мажуранича, історична драма «Теута» (1844) Д. Деметера, його ж поема «Гробницьке поле», історичні повісті Л. Вукотиновича, І. Кукулевича-Сакцинського. Позицію І. не підтримував словенський поет Ф. Прешерн, хоч і привітав слов'янофільські починання чеських будителів знаменитою «Заздоровницею».

Ілітерáт (*лат. illitera: не літера*) — запис певних звуків, інтонації, тембру голосу, для котрих не існує відповідних графічних знаків (*гм, тпру, угу, хр-р-р* тощо) або які були вилучені з активного обігу, як-от звук ґ в українській мові. Цікавий приклад І. є в поетичному доробку І. Франка, який за допомогою цього прийому та діалогів спробував розхитати канон сонета:

Ввійшла фігура. «Як зветесь ви?» — «Фрáнко».
— «*Гм*, Стáнко?» — «Фрáнко!» — «Стáнко,
запишіть.
Давно тут?» — «Місяць». — «*Гм*! А ти,
коханку?» —
«Сім день». — «А ти?» — «Я завтра йду на світ».
Побачив книжку. «Маєте дозвілля
Читать?» — «Так». — «*Гм*!» [...].

У деяких стильових течіях, зокрема в імпресіонізмі, вживається для посилення вражень, іноді виконує семантичну функцію.

Ілокутúвна сúла — функція мовленнєвого акту, спрямованого на способи досягнення мети, за якими їх об'єднують у певні класи, як-от спонукання, виявляють інтенсивність, індивідуальні умови їх використання (вимагання, поради, прохання, імперативи, заборони тощо). Термін Дж. Остіна, проявляється у публіцистиці, інвективах, ліриці тощо.

Ілокутúвний акт (*англ. illocutionary act*) — висловлення, що має на увазі певну мету, артикульо-

ваний акт, який здійснюється з певною метою, як-от «*Я для неї зірву Оріон золотий*» (В. Сосюра), де акцентовано думку на обіцянці. Поряд із локутивним та перлокутивним актами він виконується непрямо: так, у фразі «*Але я зібрав би всіх титанів / І сказав би, знявши капелюх: / Я не буду вам співать пеанів* [...]» (В. Симоненко) йдеться не лише про бажання ліричного героя-максималіста, а й про певний імператив. Завершення І. а. питанням залежить від точності сформульованої думки та відповідних умов, коли адресант ще не знає відповіді, але вважає, що адресат мусить її дати, коли він прагне почути її, хоч невідомо, чи адресат може відповісти без перепитування. Якщо одна з вимог не виконується, то питання слід вважати невдалим. За класифікацією Д. Серля, поширені репрезентативи (повідомлення, ствердження, заперечення, клятва, розповідь), директиви (наказ, благання), комісиви (передбачення дії адресанта, як-от обіцянка, погроза тощо), експресиви (подяка, вітання, жаль), декларативи (хрещення, одруження, благословення, суд). Часто І. а. вживається як вигук.

Ілюзіоні́зм *(франц. illusionnisme, від лат. illusio: омана, насмішка)* — жанр циркового мистецтва, що полягає у виконанні трюків та ефектів шляхом поєднання роботи складних пристроїв та маніпуляцій артиста. У широкому значенні поняття вказує на поширену в мистецтві імітацію довкілля, що ґрунтується на принципі спрощеного мімезису. Проблему ілюзіоністсько-натуралістичної практики у мистецтві досліджував чеський естетик С. Шабоук («Мистецтво, система, відображення», 1973), наголошуючи, що чим послідовніше художник прагне точно відтворити дійсність, тим далі він дистанціюється від неї.

Ілюстрати́вність *(лат. illustratio: ілюстрація, зображення)* — використання образних кліше для яскравого унаочнення логічної ідеї чи формули у граматиці, політиці, історії, соціології, педагогіці, бізнесі тощо, що зумовлює вживання схематичних форм, графіків, дидактичних фабул, публіцистичних прийомів. Надуживання описово-зображальними засобами в художній літературі, використання їх для естетизації позахудожніх систем пов'язане з тенденційністю І., за якої визначальна роль відводиться не творчості, а кон'юнктурі. Така тенденція поширюється тоді, коли письменство повністю залежне від панівних у суспільстві ідеологем. Прикладом цього може бути практика «соцреалізму», зорієнтованого на дотримання настанов компартії.

Ілюстра́ція *(лат. illustratio: ілюстрація, зображення)* — інтерсеміотичне зображення, яке нібито «перекладає» літературні образи на мову графіки, малярства, скульптури, музики, фільму, іноді вживається поруч із текстом, застосовується також як декоративне оформлення рукопису друкованого видання, засвідчує рівень розвитку поліграфічної, а також пластичної, кінематографічної культури. У книжкових ансамблях необхідно прагнути до гармонійної інтерпретації одного мистецтва іншим; особливо важлива ця настанова щодо творів для дітей, які потребують наочного тлумачення. Традиція І. започаткована в Давньому Китаї (VII—VI ст. до н. е.) із застосуванням ксилографії; для ренесансної доби Сун характерний розквіт І. У рукописних сувоях пізньої античності текст Гомера, Плутарха чи Овідія не відокремлювався від І., виконаної або між рядками, або на полях. Таку традицію перейняли і християнські переписувачі, оздоблюючи пергаментні рукописи жанровими мініатюрами чи декоративними заставками, вплітаючи фігурні зображення в ініціали. Висока майстерність властива роботам невідомих ілюстраторів києворуських пам'яток, зокрема Радзівілівського літопису; художників, що оформлювали твори Фірдоусі, Нізамі; француза Поля Лімбурга («Часослов герцога Беррійського»), мініатюрам Жана Фуке, голландця Г. ван Ейка, араба Бехзада та ін. Нові можливості з'явилися в мистецтві І. з винаходом книгодрукування; їх втіленням, зокрема, стали блочні книги, «книги-картинки», прикрашені алегоріями та емблемами. Іноді художність І. конкурувала з певним текстом: такими вважають гравюри А. Дюрера у виданні «Апокаліпсиса» (1498). Завдяки зусиллям книговидавців XVI—XVII ст. Альдинів, Етьєна, Платена, Ельзевірів І. стала невід'ємною частиною книги. Однак свого часу не були опубліковані малюнки С. Боттічеллі до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, Г. Гольбейна-молодшого до «Похвали глупоті» Еразма Роттердамського, Н. Пуссена до «Адоніса» Дж. Маріно. Техніку офорта продемонстрував Г. ван Рейн Рембрант у фронтисписі до драми Я. Сікса «Медея». Розквіт І. характерний для XVIII ст., коли з'явилися гравюри Ф. Буше до театру Мольєра, П. Прудона до «Поля і Віргінії» Б. де Сен-П'єра та до «Дафніса і Хлої» давньогрецького письменника Лонга. До сатиричної І. звернувся В. Хогарт. В Англії різні художники створили серію І. до драматургії В. Шекспіра, що заклала основу Бойделівської галереї. Винайдення англійцем Т. Б'ютіком торцевої гравюри та німцем А. Зенефельдером літографії було важливим у розвитку технології ілюстрування. «Золотим віком» І. вважається XIX ст., коли з'явилися виповнені драматичним пафосом малюнки до «Фауста» Й.-В. Гете, О. Дом'є — до повісті «Батько Горіо» О. де Бальзака, Е. Мане — до вірша «Ворон» Е. А. По, Е. Дега — до «Дому Тельє» Г. де Мопассана, Г. Доре до роману «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, казки «Пригоди Мюнхгаузена» Р.-Е. Распе та ін. У 50-ті XIX ст. було видане представлене текстами О. де Бальзака, Т. Готьє та ін., проілюстроване П. Гаварні, О. Дом'є, Ж. Трав'єсом восьмитомне видання нарисів із життя Парижа та провінції «Французи, зображені ними самими». У вікторіанську добу в Англії розкрився талант В. Моріса, який запропонував тип книги у прерафаелітському стилі з вишуканим орнаментуванням, стилізованим під середньовічні шрифти. В Америці були відомі роботи Ф. Ремінгтона до «Гайявати» Г. В. Лонгфелло, аніміаліста В. Куверта, автора малюнків олівцем та акварелью. У Росії XIX ст. з'явилися І., виконані Ф. Толстим чистим лінійним контуром до «Душеньки» І. Богдановича, епічні малюнки А. Сапожникова до байок І. Крилова, гравюри по дереву А. Агіна до «Мертвих душ» М. Гоголя, доробки П. Федорова, А. Іванова, В. Сєрова, В. Сурікова, В. Фаворського та ін.; вражало новаторство М. Врубеля, зокрема його унікальні І. до поеми «Демон» М. Лермонтова та драми «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна. Як новаторські у книжній графіці початку XX ст. сприймали пошуки групи художників «Мира искусства» (Є. Лансере, М. Добужинський, Б. Кустодієв, К. Сомов, С. Чехонін та ін.), очоленої А. Бе-

нуа — автором інтерпретацій «Мідного вершника» та «Пікової дами» О. Пушкіна. На початку XX ст. активізуються експерименти з аспектом зображення, обірвані згодом тенденцією «соцреалізму». Кілька разів змінювалася техніка І.: гравюра по дереву у 30-ті XX ст. була витіснена аквареллю й малюнком олівцем, почасти літографією (С. Герасимов, Д. Шмарінов, Кукринікси, А. Каневський, Ю. Піменов, А. Дейнека та ін.), але поновилася у 50—60-ті (В. Фаворський, А. Гончаров, М. Піков, Є. Бургункер), співіснуючи з малюнками пером (В. Горяєв, Б. Маркевич, А. Васін та ін.). Вплив модернізму та авангардизму на І. засвідчений працями А. Матісса, Ж. Руо, А. Майоля, Ш. Карлегля, М. Клузо, Ф. Мазереля, Р. Кента, Р. Гуттузо, Л. Мендеса, Л. Фулли та ін., серед яких виокремлюють П. Пікассо, оригінального інтерпретатора «Метаморфоз» Овідія, «Невідомого шедевра» О. де Бальзака тощо. В українському мистецтві І. зафіксовані в писемних пам'ятках києворуської доби (Ізборник Святослава 1073, Київський псалтир, Пересопницьке євангеліє тощо), у період бароко вона виконувала структуротвірну функцію у зоровій поезії. Оздоблювали книги І. в друкарнях братських шкіл, зокрема у львівському Успенському Ставропігійському братстві, де працювали такі майстри, як Михайло Сльозка, Острозької академії («Апостол» Івана Федоровича), Києво-Печерської лаври (твори Памва Беринди, Іллі, Прокопія, анонімних авторів, які підписувалися криптонімами Т. Т., Т. П., Л. М. та ін.), Києво-Могилянської колегії, «Чернігівських Атен», розвитку яких сприяв Лазар Баранович. Крім відомих І. до «Віршів на жалосний погреб [...]» (1622) Касіяна Саковича, Євангелії учительної (1637), Біблії (1645), важливими в ті роки вважалися роботи Леонтія Тарасовича — ілюстратора Києво-печерського патерика (1702) та інших канонічних текстів, Івана Щирського, схильного до використання алегоричних образів, поєднання різножанрових тенденцій у межах однієї композиції. У XVIII ст. були популярними книжкові малюнки І. Стрельбицького, Г. Левицького (Носа), М. Білика та ін. Однак у наступні роки І. української книги помітно занепала. Її короткочасне піднесення спостерігалося завдяки Т. Шевченку — першому академіку з графіки петербурзької Академії мистецтв, який заклав основи української книжкової графіки, надав її професійні зразки, створивши І. до власних творів («Тополя», «Слепая»), до нарису «Знахар» Г. Квітки-Основ'яненка, повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя тощо. Його справу продовжили В. Штернберг, К. Трутовський, Л. Жемчужников, П. Мартинович та ін. Українська І. як різновид книжного мистецтва відродилась у синкретичних роботах Г. Нарбута, у яких поєднано тенденції народно-романтичного, барокового та модерністського стилів. Його творчі відкриття поглибили послідовники — Л. Лозовський, М. Кирнарський, А. Середа, В. Кричевський, М. Алексєєв та ін. Інколи видання проектується як суто ілюстроване, наприклад сонети Мікеланджело в перекладах М. Бажана із репродукціями малярських робіт цього видатного художника Ренесансу.

«Ілюстрóвана Украї́на» — літературно-науковий двомісячник (Львів, 1913—14) за редакцією І. Крип'якевича. До авторського колективу належали Я. Савченко, Я. Мамонтов, Б. Лепкий, С. Чарнецький, О. Коваленко, М. Голубець та ін. Хоча журнал дотримувався позицій народництва, на його сторінках друкувалися письменники різних стильових тенденцій, а також переклади творів В. Гюго («Дев'яносто третій рік»), П. Верлена, І. Вазова, публікувалися критичні статті та огляди. Числа 5—6 (1914) присвячені сторіччю від дня народження Т. Шевченка.

Імáго *(лат. imago: образ, зображення)* — відмінність між об'єктивним довкіллям і суб'єктивним його сприйняттям. К.-Г. Юнг, запроваджуючи цей термін в обіг аналітичної психології, виходив з того, що образ ніколи не тотожний об'єкту, може бути лише схожим на нього. Він підтвердив специфіку іконічного знака, хоч і не посилався на теорію Ч. С. Пірса. І. сприймається як наслідок комбінування особистісних переживань та архетипних образів у колективному несвідомому. Якщо поле людської свідомості обмежене, то І., власне несвідомі змісти, надто активізуються, постаючи, за спостереженням К.-Г. Юнга, «у вигляді квазізовнішніх видінь, незвичайних явищ або у формі духів, або магічних сил, спроектованих на живих людей (магів, відьом та ін.)».

Імаголóгія *(лат. imago: образ, зображення і грец. logos: слово, вчення)* — розділ порівняльного літературознавства, предметом вивчення якого є функціонування художніх образів і образних систем у різнотипних відношеннях (Я — інший, свій — чужий), їхня генеза, встановлення ролі та місця в історії національних і світової літератур, взаємозв'язку із соціальною дійсністю. І. практикована у французькій та німецькій компаративістиці. Особливий інтерес для І. мають вічні образи, вічні мотиви, етноментальні моделі того чи того письменства, переосмислювані ним архетипи, еквіваленти певного національного дискурсу в письменствах інших країн.

Імажи́зм *(англ. imagism, від лат. imago: образ, зображення)* — модерністська течія, що виникла у Лондоні (1912) і поширилася в англо-американських літературних колах; проіснувала до 1930. Базовим поняттям І. був сугестований образ як самодостатня одиниця поетики. Теоретиком стилю вважається учень А. Бергсона, засновник клубу «Школа імажизму» Т. Е. Х'юм, автор п'яти коротких віршів, в яких формулювалися настанови «точного зображення», відповідного вимогам предметності та чистої образності. Яскравими представниками напряму були Е. Паунд — автор першого літературного маніфесту «Кілька застережень імажиста» (американський журнал «Поезія», 1913, Ч. 3), в якому сформульовані основні засади стилю («1. Безпосереднє зображення "предмета" як суб'єктивне, так і об'єктивне; 2. Уникати такого слова, яке б не сприяло зображенню «предмета»; 3. Щодо ритму: писати, керуючись нормами музичної фрази, а не нормами метронома»); Р. Олдінгтон — упорядник антології «Імажисти» (1914); Емі Лоуелл — упорядниця і видавець трьох альманахів «Декотрі поети-імажисти» (1915, 1916, 1917); Хільда Дулітл, Дж. Г. Флетчер, Дж. Джойс, Д. Г. Лоренс. Їх кількість змінювалася. Наприклад, Е. Паунд порвав з І., перейнявшись ідеєю створення теорії вортецизму, інші приєднувалися до цієї стильової течії (Т. С. Еліот, Ф. М. Флінт, В. К. Вільямс). Їхні твори друкувалися на сторінках британського журналу «Егоїст». Засади І. полягали в усвідомленні пріоритету конкретного чистого образу, а не ідеї в тлумаченні поетичного мовлення як інтелектуального, емоційно забарвленого

комплексу, базованого на філософії бергсонізму та художньому досвіді «парнасців». Представники І. обстоювали елітарність мистецтва, принцип «аристократизму духу», запроваджували атмосферу витончених переживань, яку супроводжував спротив тенденціям вульгарності на теренах письменства, неприйняття епігонства георгіанців, позиції неоромантизму та символізму, інерції медитативної й пейзажної лірики, культу поетичної форми В. Вордсворта. Вимога природної безпосередності та кларизму, емоційної стриманості й сугестивності поєднувалася з віртуозним переплетінням метафор, застосуванням інтертекстуальних прийомів (насамперед ремінісценцій), формуванням артистичної образної системи довкола одного тропа, грою вільної думки, розкутих асоціацій, притаманних передусім поезії Е. Паунда і Хільди Дулітл. Повернення до класики тут означало не її повторення, а прагнення відновити високий статус надособистісних і релігійних цінностей. При оновленні барокового принципу «каталогізації» образів І. спростовував обмежувальні для творчості нормативи класицизму, романтичні «прикраси» та апологетизацію необмеженого індивідуалізму, ознаки символізму, бо вважалося, що образ не прикрашає художній текст, а постає цілісністю поетичної естетики. Т. Е. Х'юм наголошував на недосконалості індивіда, яку він може компенсувати засобами культури, впорядкованого, доцентрового космосу. Імажисти проотистояли бездумному наслідуванню образної системи вікторіанської доби, прагнули замінити метр стильовим ритмом, запроваджували і культивували верлібр, вбачали у ньому, як твердив Т. Е. Х'юм, засіб приборкання світового хаосу, переосмислювали традицію давньогрецької, японської та китайської лірики, інколи стилізували її. Прагнучи поєднати лаконічність артистичного мовлення з обов'язковим складним підтекстом, І. зосереджувався на формалізації літературного дискурсу, зведеного до сукупності геометрично правильних форм, експериментував з ними, хоча традиційний реципієнт сприймав їх як екзотичні. Представники цього стилю відмежовувалися від тогочасної ідеологічної заангажованості, на противагу темі та мотивам першорядного значення надавали видінню та втіленню. Така художня практика згодом почасти позначилася на новій критиці. Окремі ознаки І. наявні в поезії Б.-І. Антонича.

Імажинізм *(франц. image: образ)* — постсимволістська модерністсько-авангардистська течія в російській поезії (І. Грузинов, С. Єсенін, А. Марієнгоф, Р. Івнєв, О. Кусиков, М. Ройзман, В. Шершеневич, М. Ердман; до них приєдналися художники Г. Якулов та Б. Ердман), яка з'явилася у літературі 1918, проіснувала до 1927. Її декларації були вміщені на сторінках воронезького журналу «Сирена» (1919, № 4) та газети «Советская страна» (1919, 10 лютого), обстоювалися на епатажних засіданнях «Асоціації вільнодумців» (самоназва імажиністів), у кафе «Стійло Пегаса». У 1920 з'явилися збірники «Плавильня слов», «Коробейники счастья», в яких обґрунтовувалися естетичні принципи течії. І. мав свої видавництва «Імажиністи», «Чихи-Пихи» та часопис «Готель для мандрівників у прекрасне» (Москва, 1922—24; з'явилося всього чотири числа), збірник «Імажиністи» (1921—26). Своєрідним маніфестом стилю вважалася збірка «Ключі Марії» (1920) С. Єсеніна. І. безапеляційно проголошував «єдиним законом мистецтва, єдиним незрівнянним методом [...] виявлення життя через образ», «верлібр образу». Модель центрального образу визначали як універсальну, здатну увібрати всі тропи та стилістичні фігури, бути «бронею рядка», «панциром картини», «кріпосною артилерією театральної дії». Йшлося не про багатозначність слова (символізм), не про називання предмета (акмеїзм), не про слово-звук, тобто заум (кубофутуризм, будетлянство), а про абсолютизовану метафору, спроможну «шокувати новизною сприймання віддалених за значенням предметів чи явищ»: вірші «Принцип примітивного імажиніста» В. Шершеневича; «Не даремно віяв вітер...», «Кобилячі кораблі», цикл «Москва кабацька» С. Єсеніна; збірки «Вітрина серця», «Руки краваткою», «Новий Марієнгоф» А. Марієнгофа, «Дзеркало Аллаха», «Ізбяна Русь», «Малинова шаль», поема «Коєвангелієран» (тобто «Євангеліє» і «Коран») О. Кусикова та ін. Термін «І.» є зміненою назвою англо-американського імажизму, поширився завдяки статті З. Венгерової «Англійські футуристи» (збірник «Стрелец», 1915), однак у доробку російських поетів не виявлено типологічної схожості з англійським стилем, дотримано лише подібних уявлень про образ, метафору, застосування прийому «каталогізації» образу. Водночас їх зв'язок із футуризмом не був абсолютним. Тільки деякі з них, як-от В. Шершеневич, еволюціонували від егофутуризму. Певний вплив на творчість А. Марієнгофа мав В. Маяковський, зумовивши появу низки образів ліризованих паяців, бунтарів, богемників, урбанізованих мотивів («Анатолеград», «Граю в розпусту з натхненням» тощо); на ній позначилась і лірика С. Єсеніна, йому присвячений «Роман без брехні» (1927). Єсенінський вплив відчувався і в перейнятому сільськими настроями та переживаннями безвідрадної самотності доробку О. Кусикова, автора книги «С. Єсенін розмовляє про літературу та мистецтво» (1927). І. обґрунтовував потребу досконалого поетичного мовлення з наданням переваг самодостатньому «власне образу», «малому образу» — несподіваному тропу, суть якого була почасти суголосною ідеї «внутрішньої форми» О. Потебні. «Плетіння» одивнюваних тропів вважалося не орнаментальним оздобленням смислового «центру» твору, а основною подією художньої дійсності. На думку В. Шершеневича («2 × 2 = 5: Листы имажиниста»), вірш слід трактувати не як «організм, а як хвилю образів, з якої можна вилучити один із них, натомість постане ще десять». Свідома деформація логічних та метричних норм, що відповідала настановам «поглинання образом смислу», розкривала простір для свободи творчості, для запровадження верлібра. Концепція І. не мала цілісного вигляду. Так, А. Марієнгоф убачав в образі не самоцінну величину, а «філософську та художню формулу», асоціював мистецтво з церковним таїнством причастя, прагнув поєднати містицизм та реалізм (збірник статей «Буян-острів. Імажинізм», 1920; стаття «Корова та оранжерея», 1922). О. Кусіков («Імажинізму основне», 1921) вважав інтуїтивне пізнання визначальною основою поезії, що поставала в сновидінні, коли оголювалися не осягнені розумом глибинні зв'язки між речами. У 1923 імажиністи відмовилися від локального «малого образу», вважаючи, що він входить до складу більших структур — вірша як цілого явища, «образу людини», а отже, і «образу

доби», «композиції характерів», про що йшлось у публікації «Майже декларація». Тому, на думку В. Шершеневича, І. на підставі такого рішення втрачав засновки свого існування. Невдовзі С. Єсенін та І. Грузинов у відкритому листі («Правда», 1924, 31 серпня) оголосили про «саморозпуск» цієї стильової течії, що проіснувала ще три роки. В українській поезії певні ознаки І. вбачав у власному кларнетизмі П. Тичина, вони виражені у збірках «Сьогодні» (1925), «Золоті шуліки» (1927) В. Сосюри, у доробку Б.-І. Антонича. Під назвою «І.» у 1946 сформувалася група шведських малярів, яка передувала появі угруповання КОБРА (1948).

Іманéнтність *(лат. immanens, immanentis: властивий, притаманний чомусь)* — невід'ємна властивість, на противагу трансцендентному, характерна для певних предметів і явищ, що виражає їхню сутність. У мистецтві виявляється через самореалізацію таланту (генія) у відповідній «спорідненій діяльності», на пошуку якої наполягав Григорій Сковорода, вважаючи, що «неспорідненість» згубна для творчості, мистецтва. Лише віднайшовши себе, розкривши свою сутність, митець здатний утвердити художню, «іншу дійсність» (Б.-І. Антонич), рівнозначну довколишній. Упродовж історії світове письменство обслуговувало міф, християнське, мусульманське чи будь-яке інше віровчення, дидактичні системи, політичні ідеологеми, його І. залишалася проблематичною. Перший крок до осмислення цінності творчості було здійснено за доби Ренесансу, коли почало впроваджуватися авторське право. Проте питання І. чітко окреслилося у XIX ст., зокрема у позиції романтиків, «парнасців», виражене у гаслі Т. Готьє «мистецтво для мистецтва», поглибилося у практиці модерністів, засвідчивши зрілу художню свідомість, суверенну і рівну довкіллю. В українській літературі такі настанови прагнули реалізувати Леся Українка, Ольга Кобилянська, Б.-І. Антонич, представники Нью-Йоркської групи та Київської школи. Постмодернізм, попри заперечення принципу класичної І., визнає її лише з погляду динаміки нелінійних структур, в якій ідеться про взаємодію певної системи з довкіллям як необхідну умову існування цієї системи.

«Імжи́н нок», або **«Імжи́нська хрóніка»,** — анонімна корейська історична повість першої половини XVII ст., яка виникла під впливом китайського роману «Трицарство» Ло Гуаньчжуна, була зразком наративного жанру кунги, тобто вояцької повісті. У ній розповідалося про збройну боротьбу корейців проти японської агресії. Епопея Імжинської війни 1592—98, створена корейською мовою та на ханмуні (цей варіант приписано Лі Ман Чжу), доповнена народними легендами, дійшла у вигляді рукописів та ксилографічних видань у трьох томах, складається з окремих, хронологічно розташованих фрагментів.

Імідж *(англ. image, букв.: образ)* — образ особистості (письменника) або соціального інституту, літературної школи, стилю, напряму, який існує в масовій свідомості, може більше або менше відповідати об'єкту, сприймається як реальний. Термін запроваджений Б. Гарднером та С. Леві («Продукт та марка», 1955), що надавали йому економічного змісту, натомість К. Боулдінг («Імідж», 1966) вбачав у ньому соціальне наповнення; ці його міркування поглибив Б. Шпігель, автор відомої у 70-ті XX ст. книги «Вектор-модель у соціальному просторі». Згодом поняття почало вживатися і на теренах публіцистики та літератури.

Іміта́т-літерату́ра — див.: **Іміта́ція.**

Іміта́ція *(лат. imitatio: наслідування, переймання)* — наслідування, підроблення. Особливо поширене на теренах імпресіонізму, для якого було характерне прагнення передати безпосередні враження; вживається в літературних творах у вигляді фіксованих звуків, звуконаслідування:

Дзень-дзень-дзень-дзень:
дзеленькають останні колеса
коляски старосвітчини,
що колобродять у небуття (Емілія Лучак).

І. закорінена у теорії мімезису, викладена у «Поетиці» Арістотеля, що від античної доби була основою художньої творчості. Однак І. втрачала значення при недотриманні чуття естетичної міри. Використання міметичних настанов завдавало особливої шкоди письменству, коли перетворювалося на копіювання відомих прийомів, стильових ознак тощо, набуваючи вигляду епігонства і графоманії. Хвилі наслідувань виникали під впливом творчої концепції І. Котляревського («котляревщина»), Т. Шевченка, спостерігалися і в 60-ті XX ст. як наслідування лірики І. Драча, В. Симоненка та ін. Різновидом І. є імітат-література «пролетреалізму» та «соцреалізму», яка, використовуючи певні жанри, виражально-зображальні засоби, не продукувала художньої цінності, а профанувала мистецтво.

«Імнолóгія» *(«Имнологіа, си єсть Піснословіє, албо Пісньпрез части писмом мовлена на день въскр[е]сеніа Господа нашого Іисуса Хріста»)* — панегірик, написаний церковнослов'янською мовою, що почасти витісняє книжну українську, подарований на Великдень 1630 Петру Могилі друкарями Києво-Печерської лаври, кожен з яких написав той чи той вірш: Ісаія, Артемій Половкович, Стефан Беринда, Нафан Зінкевич, Дмитро Захарієвич, Парфеній Молковицький, Михайло Фойнацький, Павло Макарієвич, Феодос Кипрієвич, Леонтей Ієрусалимович. Твір складається з десяти частин, зокрема створеного на зразок візантійської гімнології акровірша-адреса (264 верса) з присвятою «Петрови Могилі, архімандриту святыя чудотворныя великіа лавры печерскіа кієвскія, воєводину земл Молдавских», кожне слово якого відповідає розділові «І.»; побудований на мотив пасхальних стихир («на славник стихиров пасхи»), окремі вислови яких є відповідними заголовками («Воскресіння день», «Просвітимся торжеством» тощо). До твору належать і дві епіграми, підписані Памвом Бериндою й Тарасієм Земкою, тому М. Возняк висунув гіпотезу про їхнє авторство цієї писемної пам'ятки. Чи не вперше в українському віршуванні у творі застосовано перехресне (*abab*) та кільцеве (*abba*) римування, строфіка силабічного вірша «І.» була урізноманітнена, вжито розміри від шестискладника до тринадцятискладника, застосовано сапфічний вірш, власне сполучення трьох одинадцятискладників із четвертим п'ятискладником:

Ліпо убо єст, пресвітлий Могило,
И тебі, зане всіх єси світило,
Сего пріймати празника радости,
в небі сладости.

Імплiка́ція *(лат. implico: тісно зв'язую)* — логічна операція, за допомогою якої з двох висловлень утворюється одне за схемою *якщо... то;* антитетична експлікації. У ній розмежовується основа (антецедент) та наслідок (консеквент), вислів обґрунтовується завдяки посиланню на інше поняття. Приклад І. з лірики В. Сосюри:

Якби помножити любов усіх людей,
ту, що була, що є й що потім буде, —
то буде ніч, моя ж любов як день,
не відали чуття такого люди.

Імпліци́тний *(лат. implicito: сплітаю)* — прихований, антитетичний явному, експліцитному. Ознака, характерна для художньої літератури, зокрема поезії, що побудована на образних структурах, зазвичай не очевидних для невтаємниченого читача.

Імпліци́тний а́втор *(лат. implicito: сплітаю і auctor: засновник)* — прихований оповідач, антитетичний експліцитному автору. Йдеться про уявного, абстрактного, гіпотетичного автора, тлумаченого як «"точка інтеграції" всіх наративних прийомів та властивостей тексту», специфічного утворення, в якому «всі складники тексту набувають сподіваного сенсу» (Х. Лінк). Поняття виникло у працях Ж. Пуле на підставі теоретичного осмислення незбіжності задуму письменника з результатом його праці, втіленим у творі. Найпослідовніше концепцію І. а. (головної постаті в наратології) розробляв на початку 60-х XX ст. американський дослідник У. Бут, на переконання якого реальний автор неминуче створює свого двійника, образ якого постає в уяві читача. Так, у романі «Джонатан Вайлд» Г. Філдінга І. а. «вельми заклопотаний громадськими справами та наслідками неприборканого честолюбства», натомість в «Амелії» привертає увагу «сентенційною серйозністю» або схильністю до жартів та безтурботності («Джозеф Ендрюс»). Чіткіше вирізняється він при зіставленні з оповідачем, який здебільшого веде оповідь від першої особи, зокрема, це особливо помітно у разі невідповідності їхніх ціннісних орієнтирів. За таких умов І. а. виражає своє іронічне ставлення до цього оповідача, хоча й не може нічого «розповісти» читачеві, адже «не володіє ні голосом, ні будь-якими іншими засобами спілкування» (С. Четман). Встановлені ним норми нарації не мають аксіологічного й етичного наповнення, тому реальний автор за нього не відповідає, як, наприклад, Дж. Конрад відповідав за «реакційні» ідеї в «Секретному агенті». На спроби розмежування І. а. та справжнього автора впливає теорія деперсоналізації, схильна відокремлювати письменника від написаного ним твору. У наратології категорія І. а. супроводжується категорією імпліцитного читача.

Імпліци́тний нара́тор — див.: **Прихо́ваний нара́тор.**

Імпліци́тний чита́ч *(лат. implicito: сплітаю)* — прихований читач, антитетичний експліцитному читачеві. Йдеться про абстрактного, уявного, гіпотетичного читача, якого осмислив і висвітлив В. Ізер. З погляду наратології І. ч. є амбівалентним, він одночасно отримує художню інформацію, і як ідеальний реципієнт, здатен конкретизувати її при розумінні конотацій автора під час активного прочитання.

Імпре́за *(італ. impresa: захід, справа)* — представлення збірних концертів, вистав, презентація книги тощо.

Імпреса́ріо *(італ. impresario: антрепренер, театральний підприємець, від impresa: захід, справа)* — приватна особа (здебільшого підприємець), яка організовує спектаклі, концерти, гастролі окремих акторів або театральних колективів.

Імпресіоні́зм *(франц. impressionisme, від impression: враження)* — стиль у мистецтві, естетична програма якого спиралася на філософські засади сенсуалізму і полягала у витонченому відтворенні особистих вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів і переживань з урахуванням об'єктивної реальності. Він, за спостереженням Л. Андреєва («Імпресіонізм», 1980), видавався амбівалентним, «єдністю зовнішнього та суб'єктивного», де визначальним був принцип враження, пов'язаного із зовнішніми чинниками; між цими «недозованими» антитетичностями формується «специфічна рівновага». Д. Наливайко («Мистецтво: напрямки, стилі, течії», 1985) вказує на еволюцію І. від раннього етапу, на якому ще надавалося переваги об'єктивному принципу, і «лише на пізніх етапах виявляється у ньому крен до суб'єктивного». У європейському художньому контексті І. був перехідною ланкою від реалізму до модернізму, межував із натуралізмом та символізмом. Сформувався у другій половині XIX ст. на теренах французького малярства. Започаткований виставкою антиакадемічного «Анонімного товариства художників, скульпторів, граверів та ін.», відкритою 15 квітня 1874 в Парижі, на якій були представлені полотна Е. Мане, К. Моне, О. Ренуара, Е. Дега, А. Сіслея, К. Піссарро, А. Гійомена, Б. Сорізо та ін. Ці художники вважали своїм основним завданням якомога природніше відтворити довкілля, позбавити його ілюзій перспективи, відкритої за доби Ренесансу, «сухої» лінійності, витончено й адекватно передати миттєві настрої. Тогочасна художня рецепція, вихована на канонах ілюзійного мімезису, не поцінувала адекватно їхні роботи, що засвідчила упереджена стаття «Виставка імпресіоністів» (газета «Charivari», 1874, 25 квітня) критика Л. Леруа, який незграбно обіграв «прізвисько» митців, взявши назву з картини «Імпресія. Схід сонця» (1872) К. Моне. Вона стала невдовзі візитівкою потужного художнього напряму, що відкривав нові перспективи у мистецтві. Відтоді імпресіоністи гуртувалися при своєму «Салоні незалежних», організували сім виставок упродовж 1876—86. Їхнє прагнення відтворити тремтливу, ледь вловиму поезію життя у малярстві підтримали в Німеччині М. Ліберман, Л. Корінт, М. Слефогт, у Нідерландах — Я. Тосроп, у Росії — І. Грабар, К. Коровін, в Україні — О. Мурашко, М. Бурачек, в Чехії — Л. Вичулковський, А. Славічек та ін. Художні відкриття, позбавлені декларативного жесту, вплинули також на музику (К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюк, Ф. Шмітт, М. де Фалья, К. Шимановський, О. Скрябін, М. Черепнін, І. Стравінський, С. Василенко), скульптуру (О. Роден, М. Россо), поширилися майже на все європейське та американське мистецтво, в якому ще панувала інерція академізму з умовними псевдоантичними фабулами, ригористичними канонами класицизму чи стереотипами реалізму, засиллям позитивістського ставлення до художньої дійсності, сплесками фанта-

зій романтизму. Традиційним заняттям у студії, сумлінному відтворенню одних і тих самих копій протиставлявся принцип пленеру (франц. *pleine aire*: вільне повітря), тобто малювання на відкритому просторі, що дає змогу відтворити кольорове багатство природи, тонко нюансоване сонячне, іноді місячне освітлення. Формувався тип миттєвого пейзажу, базованого на невловному брининні ефектів світла без штучної підсвітки, реалізованого низкою етюдів, написаних сімома чистими фарбами, що розчиняли на полотні контур, лінію, деталь, акцентуючи на настрої, характері, мелодії, інтуїтивно схоплені поза діяльністю розуму. Маляра не переобтяжували вимоги теми, сюжету чи абстрактних уявлень про барву, він відображав поезію власного темпераменту, поєднуючи високий естетизм із науковими (сенсуалістичними) засадами та точними технічними прийомами. І. хоч і не мав програмових настанов, виявився визначальним у тогочасному мистецтві, окресливши його посткласичні перспективи, що стали домінантними у XX ст. Він радикально зміщував акценти з того, що зображують, на те, як це роблять. Сприймаючи довкілля як об'єктивно дане, імпресіоністи були переконані, що митець має відтворювати побачене і почуте, а не набуте знанням. Особливо актуальною вважали проблему «визволення» чистої поезії, що поширилася на музику та письменство. Її порушив Стендаль («Расін та Шекспір», 1823—25), розвинув Ш. Бодлер у розділах «Що таке романтизм?», «Про колорит», «Про ідеал та модель» в есе «Салон 1846 року». Зокрема, поет, аналізуючи романтичні полотна Е. Делакруа, відзначав «велику роль повітря в теорії кольору»: коли художник зображає природу впритул, вона постає «фальшивою», йому слід «зумисне відхилятися від істини», «малювати, як сама природа». Ш. Бодлер переносив принципи колоризму на лірику, пов'язував її з музичністю, настроєвістю. Настанова на використання емоційно ущільненого звука і тону притаманна була і П. Верлену, декларувалася не лише у його маніфесті «Мистецтво поетичне» (1874), а й втілювалася у легітних віршах, названих пейзажами та акварелями. Уявлення про сутність поезії як тропа художнього настрою, пережитого у слові, зумовлювало опредметнення музики, яку протиставляли какофонії світу; пріоритету надавалося звуковій організації вірша, мелічності, формуванню звукового образу, запровадженню ономатопеї. Тому І. на теренах літератури раніше проявився в ліриці (твори О. Вайлда, Р.-М. Рільке та ін.), яка переходила у символізм, спростовуючи біографічність, сповідальність, філософічність романтиків, кларизм «парнасців». Найважливішою вважали плинність «визволеного вірша», позбавленого цезур, енжамбеманів, фінальних пуантів, наділеного непостійним ритмом. Особливий інтерес в імпресіоністів викликала музика. Тому тогочасні поети, передусім французькі, апелювали до Р. Вагнера, уникали порівняння лірики з малярством. Лише в наслідуванні музики вони вбачали шлях до віднаходження істини. Такі думки поділяли також прозаїки і драматурги. На думку М. Пруста, тільки враження могло бути «критерієм істини», що позначилося на його романі «В пошуках втраченого часу» (1912—22). Світ митця поставав як наслідок безпосередньої перцепції, фіксований ескізно, промовистим штрихом. З цією тенденцією пов'язані значні функціональні зміни традиційного, власне реалістичного наративу, які призвели до послаблення композиційних нормативів, часової тяглості оповіді, причиново-наслідкових настанов сюжетотворення, зумовили перші спроби перегляду принципів арістотелівського мімезису. Опис став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивізованим. Особливо важливою була укрупнена деталь, часто вихоплена навмання з потоку вражень, яка могла вказувати на глибокий, прихований, на перший погляд, сенс. Відбувалися зрушення специфіки епічних жанрів, що зазнавали ліризації, більшого використання прийомів внутрішнього монологу. Нова поетика полягала в тому, щоб, за словами С. Маларме, «малювати не річ, а здійснюваний нею ефект». Такі настанови сприяли зміні наративного кута зору, усуненню всевідного автора, характерного для реалізму, та авторської оцінки. Часто твори імпресіоністів нагадували своєрідні каталоги немовби взаємонанизаних вражень. У французькій прозі І. репрезентували брати Ж. та Е. Гонкури, які, еволюціонуючи від натуралізму, проголосили настановче гасло «бачити, відчувати, вражати», вважали себе «першими поетами нервів, здатних бути чутливішими і проникливішими, ніж інші, вібрувати тонше, швидше [...]», завжди віднаходити «найпотаємнішу сутність речей, легкий аромат, поширюваний ними», спростовували традиційну практику літературності з її дидактизмом, строгою композицією, запроваджували своєрідні щоденники, «поезії без слів». Їхню позицію поділяли і розвинули А. Доде, Гі де Мопассан, Е. Дюжаерден, Ж. Лафорг, Ж. Леметр, в австрійському письменстві — Г. Бар, С. Цвейг, А. Шніцлер, Д. фон Ліліенкрон, П. Альтенберг, Г. фон Гофмансталь, в англійському — Дж. Мур, Е. Доусон, Ф. М. Форд, у польському — З. Пшеслицький, С. Пшибишевський, С. Віткевич, С. Жеромський, Я. Каспрович, К. Тетмайєр, В. Реймонт, М. Вольська, у чеському — Я. Врхлицький, Р. Свободова, у словацькому — І. Краско, І. Галл, В. Ройя, у болгарському — П. Славейков, П. Яворов, у російському — А. Чехов, Б. Зайцев, О. Димов. І. не втратив свого внутрішнього потенціалу і пізніше. Зокрема, Р. Л. Стівенсон, Дж. Конрад, О. Грін, С. Моем використали його у своїх творах. У прозі І. був залежний від фізіології, темпераменту автора, кута зору. Драматичні твори зводилися переважно до розкриття невловного настрою дійових осіб («Дисоціація ідей» Р. де Гурмона, 1900), зумовлюючи послаблення фабульної структури і посилюючи членування сценічної дії на окремі значущі елементи, ліризацію драми, збільшуючи використання незакінчених фраз, еліпсів, вигуків, рефлексій. У ній І., як і в ліриці, часто перемежовувався з символізмом, засвідченим драмами ідей Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, А. Чехова, С. Виспянського, що визнавали режисери-постановники О. Люньє-По, М. Рейнгард, К. Станіславський та ін. Особливо характерними виявилися твори А. Чехова. Проте митці межі XIX—XX ст. не сформували чіткого уявлення про цей художній напрям. Так, Е. Золя, який популяризував творчість Е. Мане та інших імпресіоністів, змальованих у романі «Творчість», називав їх натуралістами. В. Брюсов тлумачив цей стиль як реалізм, що вивільняв мистецтво від «замкнених, окреслених предметів» задля «всього світу у мені». Таку думку поділяв А. Бєлий, водночас вбачаючи в І. «поверховий реалізм». Австрійський письменник Г. Бар («Імпресіонізм», 1903) одним із перших нама-

гався розкрити сутність І., виявити через нього філософські основи модернізму, що подолав побутопис. Йдеться про особливе явище, що не зводиться лише до певної техніки, коли енергія довкілля, занурюючись у враження письменника, набуває ілюзорної, мерехтливої форми, власне «форми без образу». Г. Бар захопився фрагментами як жанром, започаткованими Єнською школою, поширеними у вигляді «секундного стилю» драматургів А. Гольца та Й. Шлафа, які поєднували специфіку прози та п'єси, або прозових мініатюр і віршів у прозі П. Альтенберга. Групою австрійських письменників, очолюваних Г. Баром, була сформульована естетична модель І.; її основою стало вчення Е. Маха («Аналіз відчуттів»), головною тезою якого є те, що «світ складається з наших вражень». Обстоювалася доцільність використання випадкових асоціацій, прийомів недомовленості, хисткості мовлення, натяків на таємницю, фатальність. Так, одноактівки «Зелений папуга» (1899), «Маріонетки» (1906) близького до віянь неоромантизму та фройдизму А. Шніцлера присвячені плинним враженням, викликаним мотивами любові і смерті. Німецький історик К. Лампрехт класифікував І., виокремивши фізіологічний (творчість раннього Г. Гауптмана, частково Д. фон Лілієнкрона, Р. Демеля), психологічний (С. Георге, А. Шніцлер) та неврологічний різновиди І. Натомість російський дослідник М. Михайловський, який теж окреслив три різновиди І., розглядав їх у межах певного стилю: реалістичного (А. Чехов, В. Гаршин, В. Короленко), символістського (І. Анненський, К. Бальмонт, А. Бєлий, О. Блок) та містичного (Б. Зайцев). Найпродуктивнішою виявилася думка про психологічний І., на чому наголошував Г. Джеймс («Мистецтво прози», 1884), який звернув увагу на «потік свідомості», доводив, що композиція повинна зосереджуватися не на дії, не пояснювати «безпосереднє» життя, а розкривати множинність кутів зору, миттєвих «мазків», котрі у свідомості реципієнта складатимуться у цілісну картину. Автор виконує функцію не всевідника, а запалювача світильників, що миготітимуть у тексті. Цей прийом апробували Е. М. Форстер («Кімната з виглядом», 1908) та Вірджинія Вулф («До маяка», 1927). Своє бачення техніки психологічного І. розкрив норвезький письменник К. Гамсун у романах «Голод», «Пан», «Вікторія», де позбавлене глузду довкілля зображене через наскрізь суб'єктивізоване світосприйняття, у вигляді невиразних, оманливих форм із розмитими критеріями добра і зла, а єдиною цінністю у деморалізованому світі виявляються невловні, болісні відчуття людини. У цих творах були апробовані засади «потоку свідомості», невдовзі поширені на теренах модернізму. І. став своєрідним «стилем життя» для О. Вайлда, позначився на характерах персонажів роману «Портрет Доріана Грея», втілював новий гедонізм, коли митець живе так, як він відчуває. Визначальні елементи стилю (зокрема, пленерне світосприймання, що виконувало передусім настроєву функцію і реалізувалося найчастіше через артистичні тропи, каталогізація чуттєвих компонентів, що часто сягала рівня синестезії тощо), який виявився органічним складником українського модернізму, на відміну від європейської літератури, найповніше розкрився у творчості М. Коцюбинського: «На камені», «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «Невідомий», «Він іде», «Сміх», «Persona grata», «Fata morgana», «Тіні забутих предків» тощо. Його проза виповнена тонкою грою кольорів, світлотіней, звукопису, тонованих натяків, що домінували над іншими зображально-виражальними засобами. Аналогічні тенденції спостерігалися також у доробку інших письменників («У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, «Промінь сонця», «Зіна», «Записки кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, «Блакитний роман» Г. Михайличенка, «На "золотих богів"» Г. Косинки, «Сині етюди», «Арабески» М. Хвильового, «Можу», «Червоний роман» А. Головка, «Карпатська ніч» Мирослава Ірчана, «Обережна», «Вчителька», «Друкарка», «Моя кар'єра» Марії Галич та ін.), привели до виникнення нових жанрових структур (поезія в прозі), які освоювали В. Стефаник, Г. Хоткевич, М. Коцюбинський, І. Липа, О. Плющ, Ольга Кобилянська, С. Васильченко та ін. Ознаки І. властиві ліриці В. Чумака, В. Еллана (Блакитного), творчим пошукам П. Тичини, сприяли формуванню його унікального «кларнетизму». Характерний приклад з поезії «Обніжок» В. Чумака:

Вранці — роси. Марити. Мовчати.
Колос. Шум. Волошки. Знов волошки.
Материнка. Конюшина. Смутку трошки.
Вранці — роси. Марити. мовчати.

В українській драматургії І. наявний меншою мірою, хоча його елементи віднаходять у символістській «Казці старого млина» С. Черкасенка, у п'єсі «Бенкет» М. Рильського та ін. Специфіка українського І. переважно на теренах прози була висвітлена в наукових розвідках І. Денисюка («Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментні форми (ескізи, етюди, нариси, поезії в прозі)», 1989), Віри Агеєвої («Українська імпресіоністична проза [...]», 1994), Ю. Кузнецова («Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики», 1995), С. Журби («Художній світ української імпресіоністичної прози 20-х XX століття», 2000). Типологія та національні особливості І. розкриті у монографії «Літературний імпресіонізм в Україні та США» (1998) С. Пригодія. І. позначився й на літературній критиці, спричинивши появу відповідного аналітичного методу, що, використовуючи наукові засади сцієнтизму, спирався на безпосередні враження від студійованого художнього тексту, що набували довільного вигляду «луски у відображеннях», сильвет, епістол, ескізів, медальйонів тощо, у яких не розкривався предмет аналізу, а формулювалася особиста позиція дослідника. Одним із засновників такої ліричної прози, своєрідних есе вважається А. Франс, автор чотиритомного «Літературного життя» (1888—93), хоч раніше можливості аналогічної критики випробовували брати Е. та Ж. Гонкури («Щоденники», 1856—58). Прийоми літературознавчого І. застосовували О. Вайлд («Задуми», 1891), Р. де Гурмон («Книга масок», 1896—98), А. де Реньє («Сильвети та характери», 1901), І. Анненський («Книга відображень», 1906—09), Ю. Айхенвальд («Сильвети російських письменників», 1906—10), В. Брюсов («Далекі і близькі», 1912), М. Хвильовий («Камо грядеши», 1925; «Думки проти течії», 1925; «Апологети писаризму», 1926; «Україна чи Малоросія?», 1926), Г. Адамович («Коментарі», 1967), обстоюючи потребу пустити його «на поріг науки». Несприйняття такої методології

засвідчили В. Стасов, Г. Плеханов, Б. Віппер, які вбачали в ній загрозу нехтування об'єктивною оцінкою. На початку XX ст. І. зазнав кризи, поступився іншим течіям модернізму, заперечувався експресіонізмом.

Імпровіза́ція *(франц. improvisation, від італ. improvvisa, з лат. improvisus: несподіваний)* — різновид творчості, який здійснюється швидко, безпосередньо, без попередньої підготовки шляхом фіксації вільного потоку асоціацій. При оцінюванні І., вважає Ганна Астахова, необхідно враховувати рівень майстерності, культури та обдарування виконавця. Іноді зважають і на специфіку жанрів, що спричинює перегляд проблеми новаторства, передусім на теренах фольклору. Зокрема, порушується питання про комунікативну систему, що забезпечує його функціонування (К. Чистов), про «епічне знання» (Б. Путілов, В. Гацак та ін.), яке вимагає не лише відновлення текстів, а й дотримання законів сюжетотворення, мотивів і способів їх реалізації, поєднання формульних сегментів тексту, відновлення загальної композиційної схеми тощо. І. поширена в народній музично-пісенній творчості завдяки усному передаванню пісень та награванню по пам'яті (колискові, думи, коломийки, голосіння), де використовуються відповідні формули, специфіка римування, метричні матриці та ін.; довільне виконання фольклорних творів застосовується на весіллях, у вертепних сценках тощо. Проте І. вважається неприпустимою у сакральних творах (замовляннях, обрядових піснях), пов'язаних із дією магічних сил. Живлена народною фантазією, І. тяжіє до варіативності і водночас до чіткої фіксації та шліфування віднайдених образів, хоча вони щоразу позначені манерою виконавця. Різні форми І. відомі здавен. Їх практикували давньогрецькі аеди, гельські барди, провансальські трубадури, французькі трувери, німецькі мінезингери, каталонські хуглари, західноєвропейські жонглери, українські кобзарі, киргизькі акини, вірменські гусани, кавказькі ашуги. Часто І. виконують перед слухачами (глядачами), застосовуючи ігровий прийом змагання, власне агону, на східних теренах — айтису. І. характерна і для професійної музики (є засадничою у джазі), танцю, коли у хвилини натхнення відбувається несподіване розкриття творчого потенціалу. У театрі вона постає як спонтанна сценічна гра, не пов'язана з усталеним драматичним текстом, не підготовлена на репетиціях; вживалася в італійській comedia dell'arte, в українських вертепах, в сучасних геппенінгах. Відома І. і в поезії, культивувалася у постренесансних салонах (наприклад, салон мадам Рамбульє), викликала жвавий інтерес до початку XIX ст., коли поширювались епіграма, мадригал, були популярні віршовані експромти на замовлення публіки, які артистично, «вільно і стрімко» (П. В'яземський) виголошував польською та французькою мовами А. Міцкевич. Привертають увагу образи непересічного поета-імпровізатора у творах «Єгипетські ночі» О. Пушкіна, «Корінна, або Італія» А. Л. Ж. де Сталь, «Імпровізатор» В. Одоєвського. До І. зверталися Леся Українка, О. Олесь, Г. Чупринка, М. Рильський та ін. Приклад І. з доробку Лесі Українки:

В краю далекім, в гущавині пишній,
Квіти гранати палкі розцвітають,
Мов поцілунки палкі на вустах
Іншим палким поцілункам назустріч,
Мов поцілунки рубінових уст...
Спи, моє серце! Нехай там у гаю
Квіти гранати палкі розцвітають...

Інваріа́нт *(лат. invarians, invariantis: незмінний)* — незмінна величина, аналогічна канону, здатність дискурсу лишатися сталим при певних смислових, структурних, стильових перетвореннях. Термін запозичений із структурної лінгвістики. За допомогою І. при збереженні одного типу моделі під час постійної трансформації текстів можна виявити їх синхронну схему, що містить певні правила розгортання тексту за вертикальними та горизонтальними координатами. І. передусім поширений у точних та природничих науках, де йдеться про потребу з'ясування змінюваності певних величин при сталості єднального стрижня, чому присвячені праці з квантової механіки В. Гайзенберга, з молекулярної біології Ж. Моно, з ботаніки та зоології д'Арсі Томпсона. Моделі І. відображають міркування Й.-В. Гете про еволюцію форм, що полягає у формулюванні закону перетворень, коли загальний, базований на трансформаціях тип проходить через усі органічні істоти, тому на підставі такої моделі можна послідовно відтворити інші наявні та вірогідні форми. Структурна лінгвістика тлумачить І. як абстрактну, структурну одиницю мови (фонема, морфема, сема, семема, лексема), в якій зосереджені основні ознаки її конкретних втілень. Використовуючи її положення, К. Леві-Стросс залучив прихований закон трансформації текстів до аналізу зв'язків між міфами. Пареміологія застосовує І. при окресленні тематичних контрастних пар, відповідних антонімам (*ліворуч — праворуч, холодно — тепло, світло — тінь*). І. у фольклористиці вказує на конкретні моделі, в яких групуються різні фабули, виголошувані формули тощо. З такої позиції Р. Волков розглядав методи дослідження казкових сюжетів. В. Пропп, спираючись на адекватне розуміння морфології як вчення про органічні та культурні форми фольклорної оповіді, заклав фундаментальні основи дослідження цих сюжетів. Щодо художньої літератури І. вживається як еталон різних жанрів, стилів, зображально-виражальних засобів, що розгортають у своїх конкретних множинних формах відмінні і водночас спільні ознаки, фіксують взаємозв'язки загального в особливому, одиничному, нові співвідношення між художніми подіями у межах відповідного канону. Виявлення І. вважається важливою вимогою порівняльного аналізу творів при філологічному, генетичному, історичному, семантичному, структурному їх висвітленні.

Інвекти́ва *(лат. invectiva oratio: лайлива промова)* — творчий прийом, який полягає в гостро сатиричному, іноді в'їдливо-нищівному викритті певних осіб чи соціальних явищ, містить елементи різкої іронії, сарказму, має форму звертання, послання, прокляття тощо. Застосовуваний у художніх та публіцистичних творах, антитетичний панегірику, дифірамбу. Зразком І. вважається друга «Філіппіка» Цицерона. Зазвичай в І. застосовуються образливі для адресата — конкретного суб'єкта (його родини, оточення) чи міфічного бога — мовні звороти, інколи свідомо наповнені непристойною лексикою. Смислова варіативність жанру зумовлена аксіологічною шкалою

нормативних вимог та заборон. Так, в архаїчних культурах із високим рольовим статусом вживаються І., що висміюють низький адаптаційний потенціал індивіда (*дурень, нездара, баглай* та ін.), у суспільствах із суворою регламентацією сексуального життя — викривається аморальна статева поведінка, вживаються інцестуальні фразеологізми, що стають ненормативною лексикою; у народів із міцними родинними зв'язками використовуються І. зі зневагою до порушників традицій (італ. *bastard*, польс. *psa krev*, укр. *сучий син*) тощо. Культурні заборони у розвинутих країнах поступово втрачають актуальність, видаються рудиментальними для європейців та американців, хоч серед мусульман І. зберігають своє значення, як-от слова *свиня* чи *собака*. І. не завжди збігається зі своїм денотатом, не потребує реальної відповідності обвинуваченням, що висуваються проти певного адресата, є своєрідним викривленим дзеркалом людської свідомості. Водночас безкарне порушення табуйованої культури близьке до карнавалізації, має катартичний ефект. У тих культурах, де І. неприйнятна, зокрема у японців, запроваджується розгалужена система етикетних правил (Р. М. Адамс), стирання ж експресивної семантики призводить до посилення вандалізму та цинізму в сучасній цивілізації (В. І. Жельвіс), збігається із реальним насиллям, тоді як раніше його заступав словесний еквівалент. На такій же основі розбудовується і літературна І., в якій завжди відчувається присутність автора, його пристрасна цілеспрямованість, особиста зацікавленість. Тому І. відрізняється від інших жанрів сатири, в яких здійснюється позаособистісний осуд тих чи тих об'єктів. І. широко застосовувалася за античної доби: ямби Архілоха, промови Демосфена, «Відповідь Тельхінам» Каллімаха, «Ібіс» Овідія, сатиричні діалоги Меніппа й Лукіана, епіграми Катула та Марціала, віршові сатири Ювенала тощо. Стильові форми І. віднаходять у ведійській літературі, Св. Письмі, посланнях апостолів, проповідях Григорія Назіанзина, Іоанна Золотоустого, епіграмах Павла Сіленціарія, у києворуській писемній практиці, наприклад у «Слові о князех». Жанр розвинувся в полемічній літературі («Календар римський новий» Герасима Смотрицького, «Апокрисис» Христофора Філалета, послання Івана Вишенського, «Тренос» Мелетія Смотрицького, «Палінодія» Захарії Копистенського та ін.), у книжній бароковій поезії, зокрема в доробку Климентія Зиновіїва («О злобі людей памятозлобних, урядових» тощо). До І. постійно зверталися письменники XIX—XX ст. («Сон», «Умре муж велій в власяніце...», «Кавказ», «Великий льох», «Холодний яр», «Якби ви знали, паничі...» Т. Шевченка, «Редакторові» М. Старицького, «Ні, ви не мали згляду надо мною...», «Тюрмо народів, обручем сталевим...» І. Франка, а також твори В. Самійленка, П. Тичини, М. Рильського, О. Довженка, І. Багряного, Наталі Лівицької-Холодної, В. Симоненка, В. Стуса, Є. Дударя та ін.). Прикладом І. може бути «Репліка» Є. Маланюка у відповідь на «Посланіє...» Я. Савченка, в якому поета-емігранта було названо Квазімодо, та М. Доленгові (псевдонім прозаїка А. Крижанівського), який у критичній статті «Поет тьми і хаосу» («Ми», 1935, кн. IV) обурився через безкомпромісну лірику Є. Маланюка, спрямовану проти малоросіянства:

Не сперечатимусь: я син свого народу —
Сліпця відвічного, каліки і раба,
І, мабуть, таки-так, що образ Квазімодо
Із образів усіх мені б припав.

Тож хай отак: страшний, великий, незугарний
Я лихом виплекан і викохан у тьмі,
Щоб в рухах дзвонаря нестримано і марно
Казився лютий гнів непримиренний мій,

Щоб в чорний час зневаг, насильства, ґвалту й муки,
Коли регоче хам над неміччю краси, —
Враз вовком кинутись, наллять залізом руки
І кров'ю ворога жагу свою вросить!

Стою в височині, в стрільчастій амбразурі,
А там внизу — юрба, де наймити, старці,
І красний Шатопер, ще не свідомий бурі,
Яка пала в очах, яку держу в руці.

Українське письменство також переосмислює досвід світової літератури, яка постійно звертається до І.: «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського, «Корабель дурнів» С. Бранта, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Смерть поета» М. Лермонтова, «Праведник» А. Рембо, «Містерії» К. Гамсуна та ін. Іноді вона стає предметом пародії, як-от ямби Васисуалія Лоханкіна в «Золотому теляті» І. Ільфа та Є. Петрова, набуває вигляду автоінвективи, запропонованої Ю. Андруховичем: «*Самійло Немирич, авантурник, посаджений за ґвалт у вежу, самому собі*».

Інве́рсія *(лат. inversio: перестановка, перевертання)* — стилістична фігура художнього мовлення, що полягає у незвичному, часто одивненому розташуванні слів у реченні, очевидному порушенні синтаксичної конструкції задля смислового увиразнення висловлення (В. Еллан: «*Умовляють серця перебої*»; І. вжита з метою акцентувати слово *серця*). І. використовується переважно у ліриці. Схильність деяких поетів до синтаксично ненормативних сполучень певною мірою визначає їхню мовленнєву стилістику, увиразнює зображення:

Дзюрить, дзичить, дзюрчить, дзирчить вода,
мелодія грає на каміння флейті,
а в білих пін хвилястогривім рейді
риб щічки розцвітають з глибу дна
(Б.-І. Антонич).

Завдяки І. інколи виникають несподівані синтагматичні утворення, що продемонстровано в уривку із сонетоїда «Божевільна риба» Б.-І. Антонича. Так, образ *риб щічки* однаково стосується слів *розцвітають* та *в* [...] *рейді*, розкриваючи нові, приховані смислові ряди. Іноді І. зумовлена вимогами віршового розміру, впливає на ритмомелодику поетичного твору, витворює своєрідні семантико-ритмічні нюанси, неможливі за правильного синтаксичного ладу. Це характерне для незбігання у метричному вірші наголошеного складу з відповідним акцентом стопи або крати. Тому такий ритм, що видається «перевернутим», набуває, на відміну від константного ритму, інверсованих ознак, порушує канонічні вимоги розміру. Ритмічна І. наявна в народних піснях, в античній версифікації (гекзаметр), у грузинському віршуванні (шаїрі), в силабічній системі давньої української літератури, у коломийковому вірші, що набув артистичної гнучкості в ліриці Т. Шевченка. Структурова-

на І. дає змогу читачеві реконструювати синтаксичну, семантичну, фабульну будову твору, але в деяких випадках це зробити неможливо, як у повісті «В пошуках давнього часу» М. Пруста, де часовий виклад нелінійний, його хронологія порушена за рахунок ретроспекцій. Аналогічне до І. смислове навантаження мають поняття «метабасис», «анастрофа».

Інвокáція *(лат. invocatio: визнання)* — розгорнута апострофа, в якій автор звертається до музи, божества чи духовного патрона з проханням сприяти творчому процесу; суголосна зачину, розташована на початку твору, переважно епічної поеми.

Íндекс *(лат. index: покажчик, перелік, список, від indicare: вказати, оголосити)* — список, покажчик назв в абетковому порядку. Один із головних методів церковної цензури, зумовлений потребою відмежувати від канонічних текстів неканонічні, власне апокрифи, подолати єретичний рух. Найперший І. заборонених та дозволених книг був затверджений на Лаодикійському соборі (343), необхідність таких заходів обґрунтовували Афанасій Александрійський, Григорій Богослов, Кирило Єрусалимський та ін. З прийняттям християнства Київською Руссю ця практика поширилася і на її землях, фіксувалася, зокрема, в Ізборнику Святослава 1073. Православні І. були наведені у збірниках церковних статутів, зокрема в «Тактиконі» Никона Чорногорця, спрямованому проти богомилів, «Номоканоні» (XI ст.), що став зразком пізнішим східнослов'янським цензурним покажчикам «богоодмінних і ненавидимих» книг, неодноразово переревиданий і доповнений (Київ, 1620, 1624, 1629). Основи «руського» І. пов'язують із діяльністю митрополита Кипріана (XIV ст.). Авторитетним І. вважалася «Кирилова книга» (Москва, 1644), в якій були вміщені твори української полемічної літератури. І. Франко знайшов маловідомі І. за збірниками Теодора з Дубовець (XII ст.) та Іллі Яремецького-Білахевича (XVIII ст.), опублікувавши їх у першому томі «Апокрифів і легенд з українських рукописів» (1896). На відміну від несистематизованих православних І. католицький І. набув строго впорядкованого вигляду, містив перелік видань, підданих безапеляційному осуду конфесійними структурами, повністю заборонених до видання, тиражування та читання. Перший такий зведений «Індекс заборонених книг» з'явився у Римі в 1559, відтоді постійно передруковувався з доповненнями. Цензурним репресіям було піддано книги єретиків, діячів Реформації, гуманістів (Еразма Роттердамського, Дж. Бруно, М. Коперника, Т. Кампанелли та ін.), письменників (Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, Вольтера та ін.), праці мислителів, як-от Н. Макіавеллі. І. поширився на теренах Речі Посполитої у XVII ст. (Краків, 1603, 1617; Замостя, 1604), називаючи серед «богопротивних» книг твори православних полемістів. Упродовж 1571—1917 у Ватикані функціо-нувала Конгрегація індексу, яка з 1917 передала свої обов'язки Конгрегації святої служби, власне інквізиції. З 1966 використання цього І. припинено. Поняття «І.» вживається також з іншим значенням у типології знаків Ч. С. Пірса для виявлення різних способів реалізації семасіології. Воно вказує також на відповідну наративну одиницю, пов'язану з хронологічною послідовністю та каузальністю дії.

Індетермінізм *(лат in: не і determinare: обмежити, визначити)* — заперечення причиново-наслідкових зв'язків у письменстві, в якому домінують інтуїція, осяяння, натхнення. І. властивий бароко, романтизму, модернізму, постмодернізму.

Індивідуалізм *(франц. individualisme)* — авторський стильовий неологізм, для якого характерне неординарне переосмислення поняття та мовленнєва дотепність; близький до оказіоналізму, засвідчує своєрідне світобачення письменника, зафіксоване в одиничній, неповторній формулі: *гучінь* (П. Тичина), *юнка* (В. Сосюра), *пальці-блукальці* (І. Драч), *забудьбатько* (О. Гончар) тощо (див.: **Гáпакс легóменон**). І. вживається також на позначення неповторності людини, яка усвідомлює свій егоцентризм, різко протиставлена довкіллю, переконана в пріоритеті індивідуальних інтересів над громадськими. Елементи І. були притаманні ренесансному титанізму, романтичному байронізму, ніцшеанству («Так сказав Заратустра»), деяким концепціям модернізму, зокрема обстоюваним М. Шаповалом, М. Сріблянським та ін. представниками «Української хати», найвиразніше сформульовані у поемі «Лицарь-сам» Г. Чупринки.

Індивідуáльний стиль — див.: **Ідіости́ль.**

Індивідуáція *(нім. Individuation: самість, від лат. individuum: неподільне)* — розвиток індивіда шляхом асиміляції змістів індивідуального та колективного несвідомого, процес психологічної диференціації, що здійснюється у процесі розвитку самобутньої постаті. Термін запровадив К.-Г. Юнг, виходячи із тези про самість — своєрідний центр психіки, за участю якого відбувається самоздійснення людини, заглибленої в архетип, досягається її особистісна цілісність та неповторність. Процес І. може відбуватися спонтанно й автономно, зокрема на теренах художньої творчості, де суворі нормативи шкідливі. На переконання К.-Г. Юнга, «соціальна група, що складається із душевно покалічених індивідів, не може бути ні здоровою, ні життєздатною, ні довговічною». І. прагне природного поцінування колективних еталонів, запобігає тоталітарному громадському контролю, який обертається аморальністю, збігається з тенденцією розширення сфери свідомості, власне свідомого душевного життя, коли людина стає неподільною, невід'ємною єдністю, або, за К.-Г. Юнгом, засвідчує не відмежування від світу, а його збирання в людській психіці. Процес І. відбувається у два етапи: через ініціацію, яка завершується формуванням Персони, або структури Его, та посвяту у внутрішній світ, супроводжувану диференціацією та відчуженням індивідуальної психології від колективної. Вони відтоді поєднані провиною, бо той, хто зважився ступити на свій шлях, мимоволі усувається від колективних цінностей, мусить задля спокутування свого вчинку витворити щось цінне для загалу. Очевидно, так розвивається письменство.

Індіанізм, або Індігенізм, Індіхенізм *(ісп. indigenismo, від indigena: тубільний),* — суголосний аболіціонізму громадський культурницький рух у країнах Латинської Америки, спрямований на відновлення прав корінного населення — індіанців, який позначився на художній літературі, починаючи з доби романтизму (початок XIX ст.), сприяв формуванню національної свідомості дискримінованих автохтонів. Ця традиція була поглиблена у костумбризмі. І. спирався на високу, понищену європейськими «культуртрегерами» культуру, засвідчену такими

пам'ятками, як «Літописи какчикелів», книга пророцтв майя «Чілам-Балам», книга майя, відома під назвою «Дрезденський кодекс», «Кодекс Тро-Кортезіанус», що зберігається у Мадриді, паризький «Кодекс Персіанус», епос кіче «Пополь-Вух» («Книга порад»), віршовані драми кечуа «Апу-Ольянтай», «Уткха Паукар», драма-балет «Рабіналь-ачі» («Вояк із селища Рабіналь»), поезії володаря міста Тескоко, мислителя і вченого Несауалькойотля (XV ст.) тощо, які стали джерелом творчості М. А. Астуріаса, С. Вальєхо, Г. Гарсіа Маркеса, А. Карпентьєра. Ідеалізація світобудови індіанців, антицивілізаційний пафос помітні у поемах «Полонянка» (1837) Е. Ечеверрії, «І-Жука-Пірама» (1851) А. Гонсалвіса Діаса, «Мартін Ф'єрро» (1872—79) Х. Р. Ернандеса. Невдовзі з'явилися дедалі виразніші мотиви боротьби у романах «Птахи без гнізда» (1889) К. Мато де Турнер, «Бронзова раса» (1919) А. Аргедаса, «Уасіпунго» (1934) Х. Ікаси, «Індіанець» (1935) Г. Лопеса-і-Фуентеса, «Світ великий, та чужий» (1941) С. Алегрії, «Наша кров» (1959), «Мужність» (1962) Х. Лари.

Індуї́зм — віровчення більшості вірян Індії, пов'язана із вшануванням Вішну і Шиви; вчення про касти та карму; синонім необрахманізму, поширеного в Індії (VIII—X ст.) світоглядно-релігійного руху як заперечення та витиснення буддизму, відновлення ведійської традиції. Прихильники І. розбудували світоглядну концепцію на основі положень збірника законів Ману (прибл. IV—V ст.), обстоювали концепцію Тримутрі — трійці богів, до якої входили творець космосу Брахма, руйнівник Шива та охоронець Вішну, які разом репрезентували єдину сутність світобудови. Необрахманізм, який абсолютизував кастову систему, засвідчував свою відмінність від доби Вед, окреслив своє трактування постаті богині щастя і краси Дурги, тобто Калі («Чорної») — дружини Вішну, бога любовної пристрасті Ками, бога знань, сина Вішну Галена та ін., уникав вітаїстичної енергії Вед, віддаючи перевагу аскетичним настановам упанішад. Поряд із ригористичними положеннями І. поширювалися неоарійські культи пантеїстичного змісту, пристрасно-чуттєві сакральні дійства. У період розквіту І. провідну роль відігравала література на санскриті.

Інду́кція *(лат. inductio: уведення, представлення, проведення, від induco: вводжу)* — форма мислення, в якій на підставі знання про окреме, часткове робиться висновок про загальне, що може бути як істинним, так і хибним, здебільшого гіпотетичним; антитетична до дедукції. Ці форми умовисновку бувають повними (кожен елемент певного кола має такі ж властивості, як і один з них) та неповними (властивості деяких елементів збігаються із властивостями елементів певного кола, не гарантуючи істинності у належному обсязі). Одним із перших до І. звернувся Сократ; філософ використовував його у своїй майєвтиці (сократівсьна іронія), вважаючи знання поняттям про загальне, яке іноді пізнається шляхом порівняння цих окремих випадків між собою, віднаходження у них спільних ознак. Арістотель виявив два різновиди І.: І. через простий обрахунок та неповну І. Термін використовується у такому умовисновку, коли на підставі знання про окремі предмети даного ряду робиться загальний висновок, що містить аналогічне знання про всі предмети цього ряду. І. є також методом дослідження, який забезпечує загальне знання про відповідний ряд предметів на підставі вивчення емпіричного матеріалу та виявлення в ньому істотних ознак, що дає змогу досліднику поступово переходити від часткових положень до загальних. Це поняття називає також форму викладу в будь-якій науково-критичній, зокрема літературознавчій, студії від одиничних фактів до загальних висновків. Ф. Бекон («Новий Органон», 1620) визнав І. через простий обрахунок ненадійним засобом пізнання, тому запропонував низку прийомів, які б сприяли мислительній діяльності, вважав за потрібне розташовувати віднайдені факти на рівні присутності, відсутності та ступенів. Розмаїття світу в такій обмеженій схемі зводилося до кількох формул. Послідовник Ф. Бекона Дж. С. Мілль намагався подолати цей недолік за допомогою методів дослідження причинових зв'язків, гіперболізував принцип І., схильність до паніндуктивізму. Г. Рузавін, розглядаючи досвід аналітиків у цьому аспекті, вважав, що І. покликана не винаходити правила відкриття істин, а підтверджувати гіпотези з їх емпіричними посиланнями, отже, індуктивна логіка переходить у вірогідну. І. не гарантує уникнення помилок. Вважається, що істинність узагальненого висновку залежить передусім від істинності посилань, однак це не позбавляє процедуру від хиб, засвідчених поспішним узагальненням. Альтернативою І. вважають герменевтичне коло, яке дає змогу бачити водночас загальне і часткове. Проблем І. не визнає постмодернізм. Літературознавство, інколи літературна критика послуговуються прийомами як І., так і дедукції.

Інжену́ *(франц. ingénu: наївний, простакуватий)* — амплуа актриси, яка виконує ролі наївних, простакуватих дівчат.

Ініціа́л *(лат. initialis: початковий)* — збільшена заголовна літера певного розділу в тексті рукописної чи друкованої книги, будь-якого періодичного та неперіодичного видання, писемної пам'ятки, оздоблена орнаментом, ілюстративним малюнком тощо. І. називають також початкову літеру імені, по батькові та прізвища.

Ініціа́ція *(нім. Initiation, від лат. initio: починаю, втаємничую)* — сакралізоване посвячення, перехід індивіда з одного статусу в інший, його втаємничення в певне замкнуте коло, обряд, що узаконює таку метаморфозу. Її зафіксували міфи та похідні від них міфологеми. І. практикували езотеричні культи, групи жерців, волхвів чи шаманів, парубоцькі або дівоцькі товариства, що існували в Україні до XX ст. Ритуали І., що запобігають дезінтеграції людини та громади, готують суб'єкта до серйозних змін в його житті, найчастіше застосовують під час досягнення статевої зрілості. Вони спричинюють сильне переживання особи, адже потребують жертви як джерела неминучих страждань, втрати вчорашнього Его. Тому в ритуалі необхідний наставник (мана-особистість), здатний взяти на себе проектоване перенесення сюжету, який повинен пережити ініційований індивід. Зазвичай стосунки між цими персонажами посвячення символічні. Особливо яскраві вияви І. спостерігаються під час весільних дійств, стосуючись головних його персонажів — наречених. Складність таких церемоній була зумовлена спрямуванням психічної енергії від повсякдення до незвичного втаємничення, зумовлює онтологічні зміни індивіда, усвідомлення

ним нового статусу. І. завжди увиразнює «відмирання» неактуальних моделей життя та відродження новітніх, відповідних запитам оновленого суб'єкта, який пережив глибокі внутрішні трансформації. Тому І., на переконання К.-Г. Юнга, зорієнтована на зцілення людини. Такий стан письменник постійно переживає у своїй творчій лабораторії. Елементи І. можна простежити у випадках дебютної публікації молодого автора, появи його першої книги, першого виступу актора на сцені тощо. Процес літературної та сексуальної І. описано в романі «Місто» В. Підмогильного.

Інклінги *(англ. Inklings)* — клуб оксфордських літераторів та викладачів (30—40-ві XX ст.), названий за дотепним каламбуром, в якому вбачали алюзії на ім'я легендарного автора «Беовульфа» Скільда Скевінга та «Сагу про інклінгів» із давньоісландського «Кола Земного». Завсідники клубу (Дж. Р. Р. Толкін, К. С. Льюїс, Ч. В. С. Вільямс, лорд Д. Сесіл, О. Барфілд) читали та обговорювали власні твори. До них приєдналися викладачі та професори А. Фокс, К. Гарді, Ч. Ренн та ін. Обов'язки «хронікера» виконував К. С. Льюїс. Літературна громадськість сприймала їх як літературно-релігійне угруповання, «оксфордських християн», навіть змовників, які мали намір змінити тенденції тогочасного письменства, що спростовували самі представники клубу. Їх об'єднували спільні естетичні смаки, зокрема несприйняття модернізму та позитивістської критики, яким протиставлялися медієвістика, релігійний традиціоналізм, культ середньовічних творів, міфу. Дж. Р. Р. Толкін та Ч. В. С. Вільямс вважали себе новітніми міфотворцями, схильними розгортати сюжети довкола теологічних догматів. Особливе місце у їхніх міркуваннях посідала проблема чуда з погляду християнського віровчення чи розенкрейцерівської містики і магії. У духовній атмосфері таких бесід з'явилася казка «Гобіт» Дж. Р. Р. Толкіна, що відразу перетворилася на бестселер, а також трактати «Алегорія любові», «Проблема болю», «Листи Баламута», «Розпад шлюбу», «Просто християнство» К. С. Льюїса, поетичні цикли про короля Артура «Таліессин у Логріесі», «Край літніх зірок», «Постать Артура» Ч. В. С. Вільямса, його дослідження «Постать Беатріче: Студії про Данте», «Приліт голуба: Коротка історія Святого Духа у церкві». Значною подією стала поява книги «Володар кілець» (1954—55) Дж. Р. Р. Толкіна, що започаткувала жанр фентезі, вважалася «початком нової доби» у літературі, позначилася на повісті «Переланра» та «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїса.

Інкрустáція *(лат. incrustatio: покривання чимось, від incrusto: вкриваю шаром)* — різновид декоративно-побутового мистецтва. Полягає в оздобленні поверхні предметів пластинками, шматочками золота, срібла, кості, дерева, перламутру, які врізають врівень з нею. І. називають предмет, виконаний у такий спосіб. І. інколи використовується як ілюстрація певного уснопоетичного чи літературного твору.

Інкунáбула (*лат. incunabula: колиска*) — книги раннього періоду книгодрукування, видані в період від перших спроб Й. Гутенберга (40-ві XV ст.) до початку 1501. Почавшись із наслідування рукописних пам'яток, переважно латиномовні першодруки невдовзі стали самостійною галуззю інтелектуальної діяльності, розкрили нові перспективи перед творчими можливостями людини. Завдяки Й. Гутенбергу у Майнці була видана друкована Біблія на 42 рядки (1455), «Майнцький Псалтир» (1457). Нововведення швидко поширилося в країнах Європи, тому І. невдовзі з'явилися в італійських типографів К. Швейнхейма, А. Паннарца (з 1465), в чеських (з 1468), французьких (з 1470), англійських, зокрема в У. Кекстона (з 1494). Особливих успіхів у виданні І. досягли венеційські першодрукарі Н. Йєнсон (з 1470) та вчений-еллініст Альд Мануцій, який заснував відомі альдини. Перша книга церковнослов'янською мовою «Троянська хроніка» (прибл. 1476) була видана у чеському місті Пльзень. Невдовзі з'явилися книги глаголицею (хорватський «Місал», 1476), кирилицею (краківські видання Швайпольта Фіоля, або Святополка Хвилі, 1491; цетинські — ієромонаха Макарія, прибл. 1493—95; празькі — білоруса Франциска Скорини, прибл. 1517—19). Перша друкована українська книга латиною Ю. Дрогобича («Прогностична оцінка 1483») вийшла у Римі (1483). І. є важливим джерелом не лише для бібліографії та типографії, а й для розуміння історії письменства. Відомо майже сорок тисяч І. загальним тиражем до п'ятнадцяти мільйонів примірників, що зберігаються переважно у наукових книгосховищах, зокрема в бібліотеці Британського музею, в Національній бібліотеці Парижа, в Бібліотеці Ватикана, в петербурзькій бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна, в Російській державній бібліотеці, в Російській національній бібліотеці, в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського, в Одеській науковій бібліотеці ім. М. Горького, у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, у Львівському музеї українського мистецтва, в бібліотеках львівського, ужгородського, харківського університетів. Ведеться міжнародний їх облік та опис. Було видруковано восьмитомний «Зведений каталог інкунабул». Фонд українських І. зафіксований у виданні Б. Зданевича «Каталог інкунабул» (Київ, 1974).

«Інозéмна філолóгія» — щоквартальний міжвідомчий науковий збірник (Львів, з 1964), на сторінках якого публікувалися студії з питань романо-германських мов та літератур; кожен п'ятий випуск був присвячений проблемам класичної філології. У збірнику друкувалися статті Й. Кобіва, В. Маслюка, О. Білецького та ін.

«Инострáнная литератýра» — літературно-художній, громадський журнал Спілки письменників СРСР, нині — Російської Федерації (М., з 1955), заснований на базі щомісячника «Интернациональная литература». Обов'язки головного редактора в різний час виконували Б. Рюриков, О. Чаковський, М. Федоренко, Ч. Айтматов. На сторінках видання постійно друкують твори провідних письменників світу минулого і сучасності. У розділі критики та публіцистики вміщені оглядові статті, рецензії на книги чи аналогічні публікації. У журналі інколи друкувалися Л. Новиченко, Д. Затонський, Ю. Покальчук та ін. У 1979 у другому номері було проаналізовано український журнал «Всесвіт».

Інсáйт (*англ. insight: осягнення*), або **Осяяння,** — миттєве усвідомлення загальних, істотних властивостей певного предмета чи явища, не залежне від попереднього досвіду. Вважається одним з важливих аспектів інтуїції. Термін запровадив представник гештальтпсихології В. Келер, спростовуючи біхевіористське уявлення про поступове, «сліпе» навчан-

ня з використанням методу спроб та помилок. Його спостереження поглибили М. Вайтгаймер і К. Дункер. В І. вбачають раптове мислене осягнення цілого на противагу пізнанню за частинами. Зазвичай І. виникає несподівано, видається логічно та дискурсивно непередбаченим, іноді з'являється уві сні, не підлягає поясненню. Будучи органічним компонентом творчого процесу, він засвідчує невичерпний потенціал таланту та генія. Леся Українка у стані І. написала драматичну поему «Одержима», драму-феєрію «Лісова пісня».

Інсинуáція *(лат. insinuatio: укрaдливість, запобігливість, від insinuo: проникаю)* — неправдива, наклепницька вигадка, спрямована на дискредитацію, провокування особи на необачний вчинок. Прийом сюжетотворення, часто використовуваний письменниками, зокрема у трагедії «Отелло» В. Шекспіра, в якій І. зумовила її криваву розв'язку. Здебільшого застосовують І. на теренах вульгарно-соціологічної та упередженої критики, провокативного літературознавства, які нехтують принципами еристики.

Інскри́пція *(лат. inscriptio: напис)* — сукупність знаків, які індивід відобразив на папері чи іншому матеріалі, певне висловлення. І. вважають рукопис автора, його автограф.

Інсолюбілі́я *(лат. insolubile: нерозв'язуване)* — парадоксальне судження. Зразком І. є оксиморон.

Інспірáція *(лат. inspiratio: натхнення, навіювання)* — намовляння, таємне або відверте підбурювання на вчинки, що суперечать нормативам громадського чи художнього життя. Найчастіше вдавалися до І. авангардисти, зокрема футуристи, дадаїсти, сюрреалісти, та їхні наступники неоавангардисти. І. як прийом сюжетотворення часто використовується у художній літературі, є основою інтриги, як-от у п'єсі «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого.

Інсти́нкт *(лат. instinctus: спонукання, від instinguo: спонукаю)* — сукупність вроджених компонентів поведінки та психіки у тварин і людей. Поняття вживають на означення несвідомої сфери; пристрастей, імпульсивних спалахів; «тваринного» начала в індивіді; безумовних рефлексів. І. розглядається також як один із складників художньої творчості.

Інститу́т журналі́стики — навчальний заклад, сформований у 1993 у межах Київського національного університету імені Тараса Шевченка на базі факультету журналістики (виокремлений з 1953; до 1953 — відділення журналістики, утворене в 1947). Першим його директором був професор А. Москаленко. Нині ці обов'язки виконує професор В. Різун. Професорсько-викладацький колектив І. ж. (О. Пономарів, А. Погрібний, В. Шкляр, Ю. Ярмиш, М. Тимошик, В. Святовець, О. Чекмишев, К. Серажим, О. Гоян та ін.) дотримується кращих традицій В. Рубана, В. Пригожина, І. Слободянюка, М. Шестопала, П. Федченка, В. Полковенка, В. Кудіна та ін., бере активну участь у діяльності НСПУ та Спілки журналістів України. Серед випускників І. ж. — відомі поети В. Симоненко, Б. Олійник, поети-піснярі В. Крищенко, М. Луків, А. Демиденко, прозаїки В. Дрозд, А. Мороз, В. Захарченко, казкар Ю. Ярмиш, публіцисти В. Чорновіл, А. Москаленко, С. Колесник, М. Шудря, О. Мукомела, О. Дмитренко, літературознавці М. Жулинський, О. Мусієнко та ін. Доробок студентів І. ж. постійно вміщують на сторінках літературно-художнього альманаху «Святий Володимир», редакторами якого є М. Сорока та І. Мегела.

Інститу́т літерату́ри ім. Т. Шевче́нка НАН Украї́ни — науково-дослідна установа, заснована як Інститут Тараса Шевченка (1926, Харків; з філіями в Києві та Одесі) в системі Наркомату освіти УРСР. Спочатку мала шість кабінетів української літератури XIX та початку XX ст., архівний відділ, комісію із заходознавства та американістики, з 1928 з'явилася комісія радянської літератури. Основу Інституту сформували літературознавці С. Єфремов, О. Дорошевич, С. Пилипенко, Б. Навроцький, І. Айзеншток, М. Новицький, П. Филипович, Ф. Савченко, М. Плевако, А. Річицький, П. Тиховський, Ф. Якубовський, Є. Перлін, Г. Майфет, В. Коряк, А. Панів, Д. Загул, Д. Рудик, К. Копержинський, Ю. Бойко-Блохин, В. Заєць, Г. Костюк, Ю. Лавріненко, І. Кошелівець, А. Лебідь, С. Шаховський та ін., більшість яких була репресована. У 1933 Інститут Тараса Шевченка реорганізовано в Науково-дослідний та передано у відання ВУАН, згодом на його базі в 1936 сформовано Інститут української літератури ім. Т. Г. Шевченка у складі Академії Наук УРСР. Обов'язки його першого директора виконував П. Тичина, заступником призначили О. Білецького. Після численних арештів наприкінці 30-х XX ст. налічувалося лише чотирнадцять наукових співробітників інституту. Невдовзі до нього приєднали відділення у Львові (1939—41). Під час Другої світової війни Інститут української літератури, об'єднавшись з Інститутом мовознавства та Інститутом мови, функціонував в Уфі, з 1944 поновив свою діяльність у Києві, з 6 вересня 1952 став називатися Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (нині — НАН України). Наукові співробітники брали участь у низці Міжнародних з'їздів славістів (IV—XII), у багатьох республіканських славістичних конференціях з питань літературних зв'язків України зі слов'янськими народами, «Загребських читаннях» (1980), Міжнародному симпозіумі «Іван Франко і світова література» (1986), українсько-американському симпозіумі «Розвиток літературної критичної думки на Україні у XIX ст.» (1989), неапольській Міжнародній конференції «Українська культура: проблеми і перспективи» (1989), Міжнародних конгресах україністів, започаткованих у 1991, Міжнародному симпозіумі «Леся Українка і світова література» (1991), Міжнародному симпозіумі «Постмодернізм і сучасна література» (1993), українсько-італійському симпозіумі «Україна XVII ст.: Між Сходом і Заходом» (1994), Міжнародній конференції «Наука і культура між слов'янським і німецькомовним світом як передумова перебудови Східної та Південно-Східної Європи. До 100-річчя Дмитра Чижевського» (1995). Замість збірників наукових праць «Радянське літературознавство» з 1957 виходить однойменний щомісячник (з 1990 названий «Слово і час»). З 1979 відновили відділ давньої української літератури, з 1991 — роботу Львівського відділення, з 1989 створили науково-дослідну лабораторію для вивчення життя і творчості Лесі Українки. У 1998 підписано угоду між Інститутом літератури та Українською Вільною Академією у США, у 2001 при Інституті літератури та Дрогобицькому педагогічному університеті ім. І. Франка був сформований науковий центр для вивчення життя і творчості І. Франка. Обов'язки директора інс-

титуту в різні роки виконували Д. Багалій, Є. Шабліовський, О. Білецький, М. Шамота, О. Дзеверін, М. Жулинський (з 1991). Наукові співробітники (А. Шамрай, Єлизавета Старинкевич, М. Гудзій, С. Маслов, Д. Чалий, П. Попов, Л. Новиченко, С. Крижанівський, Ніна Крутікова, Д. Косарик, Є. Адельгейм, З. Мороз, Б. Буряк, О. Бабишкін, І. Басс, М. Бернштейн, Ірина Сидоренко, М. Грицюта, В. Микитась, М. Яценко, Л. Коваленко, В. Шубравський, Ю. Івакін, Ф. Погребенник, О. Засенко, М. Сиваченко, Г. Вервес, В. Шевчук, В. Крекотень, Р. Міщук, В. Мельник, О. Мишанич, Ніна Калениченко, Надія Вишневська, П. Федченко, В. Іванисенко, Олена Шпильова, Соломія Павличко, Михайлина Коцюбинська, Ю. Бадзьо, І. Дзюба, Юлія Булаховська, Вікторія Захаржевська, К. Волинський, І. Зуб, В. Бородін, О. Гончар, Любов Гаєвська, Лариса Мороз, М. Ігнатенко, І. Мегела, В. Брюховецький, Р. Радишевський, Д. Затонський, Д. Наливайко, О. Дончик, Г. Сивокінь, Наталя Шумило, М. Наєнко, Г. Штонь, Ю. Цеков, І. Денисюк, М. Павлюк, Б. Деркач, І. Бажинов, О. Мушкудіані, Елеонора Соловей, Вікторія Смілянська, Ніна Чамата, Ганна Павленко, Оксана Пахльовська, М. Сулима, М. Бондар, Є. Нахлік, Ю. Ковалів, В. Мовчанюк, А. Кравченко, В. Моренець, В. Івашків, Надія Левчик, Ю. Кузнецов, Л. Скупейко, Тетяна Посудневська, А. Шпиталь, Лариса Мірошниченко, Альбіна Шацька, Алла Ріпенко, В. Дудко, Тамара Гундорова, Галина Сиваченко, Тетяна Третяченко, Раїса Мовчан, Людмила Тарнашинська, Д. Стус, Віра Сулима, Віра Агеєва, Галина Бурлака, Наталка Лисенко, Анжела Матющенко, Тетяна Рязанцева, Ніла Зборовська, Лариса Яковенко, Алла Калинчук, Оксана Яковина, Ярина Цимбал, Т. Головань, Наталя Лощинська, Олена Поліщук та ін.) вивчали і вивчають історію української та європейської літератур, проблеми шевченкознавства, франкознавства, лесезнавства, компаративістики, теорії письменства, текстології. Найпомітнішими колективними монографіями є восьмитомна «Історія української літератури» (1967—71), двотомний Шевченківський словник (1976—77), двотомна «Історія української літератури» (1987—88), двотомна «Історія українсько-російських зв'язків» (1987), п'ятитомна «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—91), а також видання «Шевченкознавство. Підсумки й проблеми» (1975), «Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст.» (1981), «Історія української літературної критики. Дожовтневий період» (1988), шеститомний збірник «Питання текстології» (1968—90) тощо. Не всі вони витримали випробування часом. На деякі вплинула «політика партії в галузі художньої літератури», що зумовило спотворений аналіз творів та літературного процесу. Однак викладений у них фактологічний матеріал не втратив своєї цінності і донині. Регулярно видаються «Збірники праць наукових Шевченківських конференцій». За активної участі інституту з'явилися десятитомне (1939—64) та шеститомне (1963—64) «Повне зібрання творів Т. Шевченка», двадцятитомне (1950—56) та п'ятдесятитомне (1976—86) «Зібрання творів І. Франка», двотомник (1952—53) І. Котляревського, тритомник П. Грабовського (1959—60), шеститомник (1961—62) та семитомник (1973—75) М. Коцюбинського, шеститомник (1961—62) і дванадцятитомник (1983—90) П. Тичини, семитомник Марка Вовчка (1964—67), десятитомник І. Нечуя-Левицького (1965—68), семитомник Панаса Мирного (1968—71), дванадцятитомник Лесі Українки (1975—79), п'ятитомник Г. Квітки-Основ'яненка (1978—80), двадцятитомник (1983—90) М. Рильського, а також багатотомне видання (з 1982) «Бібліотеки української літератури». Частина творів була надрукована з купюрами. При їх упорядкуванні використовувалися архівні матеріали як інституту, рукописний фонд якого нараховує понад вісімдесят тисяч одиниць, ЦДАМЛМ у м. Києві, рукописного фонду Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського тощо. За навчальний посібник «Історія української літератури XX століття» у трьох книгах, двох томах (за редакцією В. Дончика) авторському колективу було присуджено Державну премію ім. Т. Шевченка (1996); її лауреатом став і Д. Наливайко за видання «Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI—XVIII ст.» (1999). Високий фаховий рівень характеризує тритомну «Історію української літератури XIX століття» (1995—96) за редакцією М. Яценка, колективні збірники «Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX—XX ст.)» (1997), «Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства» (1999) тощо. Вагомою є хрестоматія «Історія української літературної критики та літературознавства» у двох книгах (1996) за редакцією П. Федченка. З 2001 регулярно виходить поновлений збірник «Літературознавчі обрії: праці молодих учених України». Наукові співробітники інституту літератури беруть участь у роботі Міжнародної асоціації україністів (МАУ), Міжнародної асоціації вивчення та поширення слов'янських культур, Українського комітету славістів тощо. Нині працівники Інституту літератури готують видання творів Т. Шевченка у дванадцяти томах, розробляють проект нової десятитомної «Історії української літератури».

Інститу́т російської літерату́ри (Пу́шкінський дім), або **ІРЛІ,** — літературознавчий науково-дослідний заклад з 1930 при АН РСФРР, сховище музейного типу та джерелознавчий центр пушкінознавства. Має на меті вивчення російської літератури від давнини до сьогодення, її зв'язків із зарубіжним письменством. У ньому виокремлені відповідні відділи та науково-дослідні групи, функціонують відділ рукописів, літературний музей, спеціалізоване книгосховище, архіви періодичних видань. З ІРЛІ співпрацювали провідні літературознавці Варвара Адріанова-Перетц, М. Азадовський, С. Балухатий, В. Гіппіус, В. Жирмунський, П. Берков, Г. Гуковський, В. Десницький, А. Орлов, Б. Томашевський, Б. Ейхенбаум, М. Пісканов та ін. За сприяння Пушкінського дому з'явилася низка колективних праць: десятитомна «Історія російської літератури», двотомна «Історія російської критики», «Історія російської літератури XIX ст. Бібліографічний покажчик», «Історія російської літератури кінця XIX — початку XX ст. Бібліографічний покажчик», чотиритомне видання «Пушкін. Дослідження і матеріали», двадцятитомні «Праці відділу давньоруської літератури», історико-літературні збірники «XVIII вік» у п'яти томах, «Літературний архів» у шести томах, дев'ятитомний «Російський фольклор. Матеріали і дослідження» тощо, академічні видання російських класиків. При ІРЛІ з 1958 видається журнал «Русская литература».

Інститýт світовóї літератýри ім. М. Гóрького, або **ІМЛІ (Институ́т мировóй литерату́ры им. М. Гóрького),** — літературознавчий науково-дослідний заклад при АН Російської Федерації, заснований за ініціативою М. Горького в 1932 у Москві, охоплює також архів та музей цього письменника. Має рукописний фонд сучасних російських та зарубіжних авторів, видає збірники «Литературное наследство» і разом із Спілкою письменників СРСР, а нині Російської Федерації, — «Вопросы литературы»; окремі збірники «Основы текстологии» (1962), «Вопросы текстологии» (1957, 1960, 1964), багатотомні видання творів М. Горького, В. Маяковського, С. Єсеніна. Праці наукових співробітників інституту присвячені історії англійської, французької, німецької, американської, чеської, угорської, румунської, російської літератур, включно з нарисами з української, білоруської, молдавської, казахської, таджицької, литовської, азербайджанської літератур тощо, проблемам їх теорії. За радянської доби ІМЛІ виконував компартійне замовлення, розробляв та обґрунтовував моделі «соцреалізму».

Інститýт філолóгії — навчальний заклад Київського національного університету імені Тараса Шевченка, створений 12 листопада 2001 на основі філологічного факультету. Раніше, від часу заснування університету (1834), він функціонував як кафедра у складі філософського факультету (очолював М. Максимович), через деякий час був виокремлений як історико-філологічний факультет. З 1867 на історико-філологічному факультеті з'явилися відділення класичної філології, слов'яно-російської словесності та історичних наук. У 1906 М. Дашкевич та І. Шаровольський зініціювали появу відділення романо-германської філології. Завдяки проф. В. Перетцу, який розвивав філологічну школу, були засновані (1906) кафедри української мови, літератури та історії. У 1917 оприлюднено проект чотирьох кафедр українознавства, який не був реалізований. У тому ж році почало функціонувати історико-літературне товариство (І. Огієнко, В. Маслов, О. Дорошевич). У 1920 університет було реорганізовано у ВІНО (Вищий інститут народної освіти), з 1926 — у КІВО (Київський інститут вищої освіти), в якому функціонував відділ гуманітарних наук із літературними та лінгвістичними циклами. Статус університету відновили в 1933, з 1938 було сформовано факультет західноєвропейських мов і літератур (декан І. Шаровольський), реорганізований в 1947 у відділення філологічного факультету, у 1962 перетворений на факультет романо-германської філології, а з 1991 — іноземної філології. Обов'язки деканів філологічного факультету виконували відомі філологи, зокрема В. Петрусь, А. Іщук, М. Грунський, Ю. Кобилецький, М. Стаховський, Д. Затонський, П. Федченко, Я. Білоштан, М. Грицай, П. Кононенко, М. Наєнко. В І. ф. працювали професори і доценти, які формували підвалини українського літературознавства та фольклористики, репрезентували порівняльно-історичну, культурно-історичну, філологічну школи: М. Максимович, П. Житецький, М. Драгоманов, М. Петров, А. Лобода, М. Костир, О. Селін, О. Соболевський, П. Владимиров, М. Дашкевич, С. Маслов, В. Перетц, А. Кримський, М. Гудзій, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Є. Тимченко, Є. Кирилюк, Д. Чижевський, О. та А. Білецькі, Ніна Крутікова, О. Лазаревський, П. Плющ, С. Савченко, М. Комишанченко, А. Іщук, І. Скрипник, В. Неділько, А. Щербак, Ніна Жук, Ф. Шолом, О. Андрієвська, В. Семчинський, В. Воробйов, Я. Білоштан, Л. Александрова, Олена Таланчук, Кіра Шахова, Лідія Дунаєвська та ін. З 2001 директором І. ф. є Г. Семенюк. До професорсько-викладацького колективу належать літературознавці (Людмила Дем'янівська, Ю. Ковалів, А. Гуляк, Олена Міщенко, Надія Гаєвська, Олена Ткаченко, Галина Жуковська, Ю. Бандура, М. Наєнко, Наталя Костенко, Людмила Грицик, О. Астаф'єв, А. Ткаченко, Ніна Бернадська, Людмила Задорожна, Г. Штонь, Ярослава Вільна, М. Кононччук, Оксана Сліпушко, С. Пригодій, Н. Жлуктенко, Тетяна Бовсунівська, Людмила Шевченко, Ганна Мережинська, Ю. Корзов, П. Рудяков, Р. Радишевський, І. Мегела, М. Собуцький, З. Гетьман, І. Бондаренко, О. Чередниченко, О. Яшенкова, П. Бех, І. Невмержицький, О. Лисенко, М. Петровський, Н. Соловей), фольклористи (В. Бойко, Любов Копаниця, Надія Малинська, Л. Шурко, О. Павлов), мовознавців (А. Мойсієнко, Надія Плющ, Лариса Шевченко, Олена Снитко, Ольга Паламарчук, Г. Хáлимоненко, О. Почепцов, В. Козловський, В. Карабан, Т. Кияк, В. Бурбело, О. Пономарів, Н. Клименко) та ін. Складовою частиною І. ф. є лабораторія комп'ютерної лінгвістики (Людмила Алексієнко, Наталя Дарчук).

Інструкти́вний стиль *(франц. instructif: повчальний, від лат. instruo: наставляю і грец. stylos: грифель для письма)* — різновид монологічного мовлення, для якого характерні авторитарні вказівки, схильність до остаточних підсумків, що не підлягають обговоренню. Прикладом І. с. можна вважати цикл «Незнаному Воякові» О. Ольжича. Найчастіше в І. с. використовуються безособові речення з предикативними прислівниками *треба, слід, можна* тощо. Сферою його поширення є літературна критика, схильна до менторства та моралізації, що нехтує розкриттям достеменної суті аналізованих творів. Методологічні принципи герменевтики чи деконструктивізму у ній застосувати неможливо.

Інструменталíзм *(англ. instrumentalism, від лат. instrumentum: знаряддя)* — поняття, запозичене літературознавцями з прагматизму, згідно з яким свідомість є засобом пристосування до дійсності, а не її відображенням (В. Джеймс). Світ тлумачать як потік унікальних ситуацій, коли суб'єкт і об'єкт, психічні та фізичні якості зливаються в єдине ціле. Організм (поняття, яке вживається у широкому значенні — тварина, людина, суспільство, художній твір) розглядається як первинний щодо оточення, а прогрес тлумачиться як рух задля руху, поза певною метою. Будь-які ідеї, образи, навіть художні твори вважаються інтелектуальними інструментами, використовуваними при розв'язанні життєвих завдань, орієнтації в проблемних ситуаціях. Так, за доби Просвітництва художні твори визначали як засіб виховання, естетизований виклад педагогічних ідей. Тобто явища мистецтва трактувалися з позиції позитивізму, без урахування їх художньої специфіки, поруч з іншими утилітарними засобами. Теорія І., на думку Д. Дьюї, має розглядати поняття лише для перетворення досвіду, а не для описування довкілля.

Інструментáція, або **Інструментóвка** *(нім. Lautinstrumentation, англ. instrumentation, orchestration, франц. instrumentation, польс. instrumentacja glosko-*

ша, рос. инструментовка, від лат. instrumentum: знаряддя), — звукова організація художнього мовлення, утворена чергуванням певних звуків. І. надає художньому твору емоційного забарвлення, виявляє вплив літературного дискурсу, особливо на теренах поезії, зафіксована алітераціями, асонансами, анафорами, епіфорами, ізоколонами. Пріоритету вишуканим формам І. надавали певні стильові тенденції, зокрема символізм, що тяжів до творення вишуканого звукового образу. Термін запровадив французький теоретик літератури і поет Р. Гіль.

Інсценіза́ція, або Інсценíвка *(лат. in: на і scaena: сцена),* — міжродова переробка літературного твору (прозового, поетичного) для використання його на театральній сцені або для радіо- чи телевистави. Має на меті засобами драматургії передати ідейно-художній зміст адаптованого тексту. Передбачає і можливість нової його інтерпретації. Така переробка відрізняється від п'єс В. Шекспіра, який на інтертекстуальній основі середньовічних повістей та новел створив якісно відмінні твори. І. практикували з найдавніших часів. Драми Есхіла, Софокла чи Евріпіда та їхніх послідовників виявилися талановитою переробкою фабул міфів. Часто здійснювали І. класичних творів із вічними мотивами та персонажами. Однією з перших сценічних інтерпретацій роману «Дон Кіхот» М. де Сервантеса вважається комічна опера «Санчо Панса на своєму острові» Ф. А. Філідора. Ця традиція продовжується й нині, до неї звертався І. В. Фолкнер, переробляючи для сценічних потреб «Реквієм за черницею» А. Камю, Я. Стельмах — «Крихітку Цахеса» Е.-Т.-А. Гофмана, «Алладіна» за відомою арабською казкою тощо. Цікавими для І. є Св. Письмо, апокрифи, житія, що продемонстрували драматург В. Босович і постановник Ф. Стригун виставою «Ісус, Син Бога живого» у театрі ім. Марії Заньковецької (1994), продовжуючи досвід Г. Лужницького, який разом із режисером В. Блавацьким у 30-ті XX ст. інсценізував євангельський текст («Голгота») і роман Г. Сенкевича («Quo vadis?»). Іноді І. сприяють зародженню певного жанру в тому чи в тому національному мистецтві: жанр історичної драми, започаткований від «Райни Княгині» (1866) Д. Войникова, повісті «Райна, болгарська цариця» російського прозаїка О. Вельтмана. Була продуктивною й адаптація творів інших жанрів для потреб української сцени, що не мала репертуару: до переробок повістей М. Гоголя вдалися М. Старицький («Різдвяна ніч», «Утоплена, або Русалчина ніч», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба») та М. Кропивницький («Вій», «Пропала грамота»), традицію підтримали С. Черкасенко («Страшна помста»), Остап Вишня («Вій»), В. Суходольський («Сорочинський ярмарок»), М. Рильський та І. Барабаш («Тарас Бульба»). Театралізовані переробки «Вія» і «Тараса Бульби» здійснював і росіянин В. Крилов. Основою І. була й повість «Чорна рада» П. Куліша, адаптована до потреб сцени С. Черкасенком; «Катерина» Т. Шевченка стала основою драми «Катерина» П. Свєнціцького, «Титарівна» — твору «Глум і помста» М. Старицького, «Наймичка» — творів «Мати-наймичка» І. Тогобічного, «Сон» Л. Дубовика; «Гайдамаки» були перероблені Лесем Курбасом в однойменну драму, поставлену на кону Кийдрамте. М. Кропивницький зробив І. повістей «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чайковський» Є. Гребінки, поеми «Енеїда» І. Котляревського, К. Кошевський — повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського, О. Омельчук — повісті «Перехресні стежки» І. Франка, Ю. Бобошко та А. Драк — його повісті «Для домашнього огнища», В. Крайниченко — повісті «Повія» Панаса Мирного, В. Василько — повістей «Земля» та «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської. Зрідка інсценізували поетичні твори, наприклад композиція «Перший будинок нового світу», до якої увійшли вірші П. Тичини, В. Еллана (Блакитного), М. Семенка та ін., поставлена в 1921 навчально-експериментальним театром «Центростудія»; вистава «Кларнети ніжності» за лірикою П. Тичини (адаптація П. Загребельного та В. Калашникова), здійснена зусиллями Київського театру поезії. І. може створити й сам автор. Так, С. Васильченко інсценізував оповідання «Свекор», М. Стельмах — романи «Кров людська — не водиця», «Правда і кривда», Ірина Вільде (із О. Ріпком) — роман «Сестри Річинські». Часто І. набувала концептуального вигляду. Відомий режисер XX ст. В. Немирович-Данченко намагався запровадити різні способи поєднання театрального кону та прози, апробувати романну форму спектаклю, що зумовило появу І.-монтажу, за якого в авторський текст «вбудовувалися» різні вставки, виконувані читцем. Цей прийом був використаний у МХАТі при постановці романів «Брати Карамазови» та «Біси» Ф. Достоєвського. Інколи І. зазнавала профанації, зокрема застосовувана в агітках задля утилітарного унаочнення певних ідеологем.

Інта́рсія *(італ. intarsio: інкрустація)* — інтертекстуальний прийом введення цитат, центонів Св. Письма, пам'яток писемності, фольклорних, літературних, публіцистичних текстів, різних документів до авторського твору.

ІНТЕБМОВСЕ́ГІ (Інтелектуа́льний Блок Моло́ді Всеукраї́нської Генера́ції) — засноване у Львові в 1927 об'єднання молодих західноукраїнських футуристів, очолене поетом Я. Цурковським, автором поетичних книжок «Прозолот світанку» (1925), «Смолоскипи» (1926), «Вогні» (1926), «Моменти і вічність» (1927), поеми «Збентежений літак» (1928). При об'єднанні діяло видавництво «Новий Кобзар», виходив місячник «Літературні вісті» (з'явилося п'ять чисел), на сторінках якого були надруковані їхні декларації, переважно урбаністичні поезії, статті. До угруповання входили Є. Бунда, брати А. та Я. Курдидики, В. Ковалишин, Т. Небожук, Ірина Величко та ін. Крім маніфестування своєї мистецької позиції, висміювання «старої брички бабуні Музи» та «сентиментальних Горацiїв», яким протиставляли «мідяний динамізм» та «цивілізаційний презентивізм», вони прагнули популяризувати здобутки авангардизму в європейських літературах (творчість «проклятих поетів», чеських поетистів, польських футуристів) та в письменстві Наддніпрянщини, передусім панфутуризм та «динамізм-спіралізм», обстоювали власний «парафутуризм». Однак вони не відкидали класики, стильових тенденцій імпресіонізму чи символізму (досвід «Молодої Музи»), прагнули відтворити національний колорит.

Інтегра́льний ме́тод *(англ. Polish Integral School, польс. integralna metoda, від лат. integer: цілий і грец. methodos: спосіб пізнання)* — спосіб аналізу письменства, запроваджений польським літературознавцем Р. Інгарденом (30-ті XX ст.), що полягав

у перегляді генетичних настанов на осмислення художньої літератури, спрямовував наукове пізнання на безпосереднє вивчення творів у їх єдності. Дослідник спирався на досвід російських формалістів, поділяв міркування М. Крідла («Вступ до вивчення літературних творів», 1936), вважав, що художні феномени завдяки своїй композиції та мовній організації відповідні довколишньому світу, але можуть існувати автономно щодо ідеології та дидактики. Міркування Р. Інгардена частково збігалися з поглядами молодих варшавських полоністів — К. Буджика, Ф. Сідлецького та ін., які, орієнтуючись на досвід К. Войцицького, тяжіли до структуралізму.

Інтелектуалі́зм *(лат. intellectualis: розумовий)* — прояв раціоналізму, складник логічного позитивізму. І. може бути однією з ознак письменства (сцієнтизм), проявлятися в науковій поезії, науково-фантастичній прозі. Поняття є також умовною назвою стильової домінанти твору чи літературної течії, пов'язаної з перевагою розумових, раціональних чинників образного мислення письменника над емоційно-чуттєвими; характерний для класицизму.

Інтелектуа́льні emóції *(лат. intellectualis: розумовий, франц. émotion, від лат. emovere: збуджувати, хвилювати)* — вищі емоції, пов'язані з розумовою і творчою діяльністю: зацікавлення, подив, інтерес, опанованість ідеєю.

Інтелігі́бельний *(лат. intelligibilis: мислимий, пізнавальний)* — характерна ознака розумового пізнання та діяльності, антитетична сенсибільному (чуттєвому). Здебільшого стосується надприродного, надчуттєвого предмета, пізнаваного лише високорозвиненим інтелектом.

Інтенси́в *(франц. intensif, від лат. intendo: скеровую; збільшую, натягую)* — вислів про ціннісну властивість явища або предмета, створений на основі аугментативу чи демінутива.

Інтенціона́льність *(лат. intentio: намір)* — первинна сенсотвірна спрямованість свідомості до світу, предметна інтерпретація відчуттів. Термін застосовувався у середньовічній схоластиці. У науковий обіг його ввів Ф. Брентано, схильний вбачати в ньому засіб виявлення іманентної предметності та відмінності душевних і психічних явищ. Е. Гуссерль розглядав І. як одне з базових понять феноменалізму, вбачав у ньому властивість свідомості та мови, віднаходження сенсу предмета при можливості розмежування сенсу і того ж предмета. Свідомість з огляду на І. визначають як усвідомлення її спрямованості на предметний світ, а не на його значення, не на переживання його семантичного наповнення. Така спрямованість має феноменологічні характеристики. І. тлумачать як структуру переживання, його властивість бути «свідомістю про...». Адже не все, що стосується психічної сфери, насправді інтенційне, як-от безпосереднє відчуття болю чи насолоди. Структура переживання не залежить від того, реальний об'єкт аналізу чи фіктивний. Спираючись на гуссерлівську концепцію, Р. Інгарден розглядав літературний твір як інтенціональний предмет, відмінний від реальних та ідеальних. І. є основою вивчення створеного письменником іншого світу із притаманними йому художніми фікціями. М. Бахтін надавав І. вужчого розуміння, обмежуючись орієнтаціями на позамовні аспекти, трактовані як об'єкт. На теренах екзистенціалізму І. позначає постійне напруження між людським існуванням та світом, їх невіддільність і водночас непоєднуваність. Особливо яскравою у такому аспекті була лірика В. Стуса.

Інте́нція *(лат. intentio: намір)* — див.: **За́дум.**

Інтера́кція *(англ. interaction: взаємодія)* — соціально-психологічні процеси, що відбуваються під час міжособистісної взаємодії. І. спостерігається на теренах літератури, виражена не лише безпосереднім спілкуванням письменників, формуванням комунікативних полів між автором та реципієнтом, а й діяльністю літературних угруповань, шкіл, які забезпечують творчий процес. Поняття американського психолога Дж. Міда.

Інтерв'ю́ *(англ. interview: бесіда, зустріч)* — жанр публіцистики, сутністю якого є діалог, сформований запитаннями журналіста й відповідями інтерв'юера. І. розмежовується на вільне, коли визначена лише тема, напрям її розвитку, і глибинне, в якому до теми додається набір основних питань, на які респонденту слід відповісти, розробляється процедура опитування та методи аналізу отриманої інформації. Існують І.-монолог (повідомлення чи заява у вигляді суцільної розповіді на поставлене питання), І.-повідомлення (лаконічний виклад бесіди з певною особою), І.-зарисовка (крім бесіди, висвітлюються її обставини), І.-роздум (розгорнутий коментар до актуалізованої події), прес-конференція, анкетування, інтерв'ювання, містифікація. І. застосовує і літературна критика задля з'ясування специфіки творчої лабораторії письменника.

Інтерди́скурс *(лат. inter: між і discursus: міркування)* — зовнішні щодо дискурсу позамовні процеси, що вживаються як його соціокультурний чи літературний контекст. За таких умов дискурсивність набуває конкретно-історичної форми. У вужчому розумінні поняття вживається у значенні тільки того мовного середовища, де реалізуються виражені мовцем екстралінгвістичні чинники, наявність *іншого* І. У найвужчому значенні І. використовується як альтернатива інтрадискурсу.

Інтер'є́р *(франц. intérieur: внутрішній, від лат. interior: ближчий до середини)* — внутрішній простір будівлі. Поняття, запозичене з теренів архітектури та з малярства, де воно вказує на відповідний жанр. Полягає в описі умеблювання і внутрішнього оздоблення певного приміщення, яке характеризує добу, етнічну культуру, соціальний статус та смаки персонажів. Так, І. відображений у поемі «Одіссея» Гомера, коли головний герой заходить до палацу царя фраків Алкіноя. У літературі доби середньовіччя детальні описи І. відсутні. Письменники Відродження, як-от Ф. Рабле у романі «Гаргантюа та Пантагрюель» при описі житла телемітів, вдаються до лаконічних замальовок приміщень. Особливого значення І. надавали реалісти. Опис І. в художньому творі може витворювати певний настрій. Так, у романі «Місто» В. Підмогильного детально виписана комірка з брудними обірваними шпалерами, вичовганою цератовою канапою, з репродукціями картин передвижників викликала негативне враження у Степана Радченка та його коханки Зоськи. Інакше сприйняв герой роману «червону кімнату», обставлену зручними меблями та вишуканими квітами, застелену пухким килимом: *«Тут був той затишок, та млость у*

повітрі, що примушують розмовляти пошепки й тихо, крадькома сміючись».

Інтеріоризáція *(лат. intérior: внутрішній)* — становлення внутрішніх структур психіки людини під впливом зовнішніх чинників, передусім рідної мови. І. слід відмежовувати від отриманої ззовні знакової інформації. Термін запровадили в науковий обіг французькі психологи П. Жане, Ж. Піаже, А. Валлон та ін., його застосовували і представники символічного інтеракціонізму. На теренах психоаналізу проблема І. розглядається з позиції висвітлення того, яким чином в онтогенезі та філогенезі формуються структури несвідомого. Вона є визначальною у художній творчості.

Інтерлю́дія *(лат. inter: між і ludus: гра)* — комічна музична композиція з різними алегоричними образами, яка виконувалася між актами серйозної п'єси; застосовувалась в Англії на межі середньовіччя та Ренесансу. За жанром була проміжною між мораліте і фарсом. Найвідоміший автор І. — Дж. Хейвуд (1497—1580). У ширшому значенні — весела словесна чи мімічна сценка, яка передує головній дії вистави. В українській шкільній драмі під час І. виконувалися сольні та хорові канти дидактичного змісту, а також танцювальні номери.

Інтермéдія *(лат. intermedius: проміжний, середній)* — невеликий за обсягом розважальний драматичний твір переважно комічного характеру, який виконувався між актами основної вистави, здебільшого містерій чи мораліте, мав на меті потішити глядачів, стомлених переживаннями колізій серйозної драми. Закорінена у сміховій культурі, І. була популярним жанром, аналогічним до comedia-dell'arte, англійської інтерлюдії, іспанської ентремесес, французьких фарсів (у містеріях), німецьких фастнахтшпілів. Про її важливість свідчать тогочасні поетики, в яких аналізувалися її функціональні та структурні властивості. Вона привернула увагу М. де Сервантеса (збірка «Вісім комедій і вісім інтермедій»), Лопе де Веги, стала складником «високої трагедії» у вигляді блазенських сцен, наприклад у трагедії «Гамлет» В. Шекспіра. У давній українській літературі І. поширилася за доби бароко, насамперед у практиці шкільної драми, яку обґрунтовували викладачі братських шкіл, Києво-Могилянської колегії (академії), виконували студенти і мандровані дяки. Специфіка жанру була докладно розкрита у поетиках Лаврентія Горки («Idea artis poёsos», 1707—08, «Idea arsis poeticae», 1731), Митрофана Довгалевського («Hortus poeticus», 1736—37), що спиралися на українську традицію і на досвід інших літератур, передусім польської (відоме видання «Poetica practica», 1648). І. живили народні анекдоти, казки, небилиці. Споріднена з вертепом, балаганом, І., передаючи стихію живонародної мови, відтворювалася силабічним віршем, власне одинадцятискладником та тринадцятискладником, репрезентувала жвавий діалог, рясно пересипаний дотепами, фразеологізмами, прислів'ями, приказками. У ній відображені українська вдача, схильна до тонкого, іноді саркастичного гумору, тогочасні міжнаціональні відносини, суспільно-політичні події, конфесійні проблеми тощо, унаочнені в постатях селян, міщан, козаків, литвинів, шляхтичів, жидів, москалів, турків, циган, злодіїв, ворожок, музик, дідів, дітей та ін. Першими пам'ятками цього жанру вважаються два твори з ознаками північноподільського говору, поставлені після другої та третьої дії польської драми вчителя-бакалавра Якуба Гаватовича «Tragedia, albo Wiserunk śmierci przeświętego Jana Chrzciciela, przesłańca bożego» («Трагедія, або Показ смерті пресвітлого Іоанна Хрестителя, посланця Божого») на ярмарку в галицькому містечку Кам'янці Струмиловій (нині Кам'янка-Бузька) 29 серпня 1619, опубліковані у Львові польською транслітерацією як додаток до п'єси. У першій І., що складається з 215 рядків, використана фабула купування кота в мішку та биття горшків, виведені образи шахрая Климка та недорікуватого селянина Стецька. Ситуативний матеріал став основою для акторської гри, було введено прийом гри вбік та перевдягання, дотримано вимоги єдності дії. Друга І., менша за обсягом (195 рядків), — значно простіша, проте більше відповідає естетиці бароко: дійсність і сон у ній трактують як рівнозначні явища, наведені моделі пекла і раю, суголосні народному світосприйманню. Простий сюжет із пирогом, що дістався зголоднілим Максиму, Грицьку та Денису, розкривається через багату фантазію та кмітливість дійових осіб. Чи не вперше на українському театральному кону постали індивідуалізовані людські образи на противагу шкільній драмі, зосередженій на алегоріях та символах. І. виявилася найпопулярнішим жанром сміхової культури. У 1663 з'явилася сценка «Tatarzyn poyma niemca» («Татарин спіймав німця»), що ставилася між актами польської драми «Władysław Jagełło» («Владислав Ягелло»), перенасичена варваризмами, очевидно, з метою досягнення комічного ефекту. «Интермедиум жид из русином» (середина XVII ст.) стосувався проблеми ритуалів юдаїзму та християнства, на нього вплинула полемічна література, зокрема києворуське «Слово о вірі христіанской и о жидовской». Часто І. вносилися до збірників. Так, у Дернівському рукописі вміщені дев'ять текстів цього жанру як побутового, так і соціально-історичного змісту. На початку XVIII ст. ставилася «Інтермедія на три персони: баба, дід і чорт». Іноді використовувалися різновиди І., які називали игрищами, як-от «Играние свадьбы» із драми «Про Олексія, чоловіка Божого», чи «междувброшеные забавные игралища» до драм «Коміческое дійствіе» та «Властотворній образ» Митрофана Довгалевського, немовби написані учнем Києво-Могилянської академії Савою Лебединським. І. можна розмежувати на побутово-етнографічні і соціальні. Інколи їх героями були збитошні дяки-пиворізи, як-от у Дернівському рукописі. До цього жанру належать три твори до трагікомедії Григорія Кониського «Воскресіння мертвих» (1747), написані, за гіпотезою О. Лобисевича, або її автором, або «славним Танським»; анонімна «Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець», «Мужик з дочкою на торг їде», «Воскресіння стіхи», «Розмова між поляком та ковалем», в якій виступає хор. Аналогічні тексти українські автори поширювали і за межами батьківщини. Так, українські І. (чотири із семи) були використані у виставі «Стефанотокос» (1742) Інокентія Одровонж-Мигалевича у Новгородській семінарії, «Синопсис, или Краткое видение декламаци» (1745) у Тверській семінарії. За припущенням І. Франка, значення І. для розвитку тогочасного та майбутнього письменства, порівняно з барокового драмою, «було далеко більше», І. впливала на суміжні жанри, зокре-

ма на різдвяні та великодні пісні, позначилася на творчості І. Котляревського і його послідовників.

Інтерме́цо *(італ. intermezzo, від лат. intermedius: проміжний, середній)* — інструментальна п'єса довільної будови, іноді — самостійний оркестровий епізод в опері. Поняття, запозичене письменниками з музики. Західні літературознавці ототожнювали І. з інтермедією, оскільки воно було одним із палацових, пов'язаних із маньєризмом жанрів XVI ст. Приклади І.: «Ліричне інтермецо» Г. Гейне, імпресіоністичне «Intermezzo» М. Коцюбинського, другий розділ збірки «На білих островах» (1910) М. Рильського.

Інтерналі́зм — напрям у філософії науки (А. Койре, А. Р. Холл, П. Россі, Г. Герлак та ін.), що позначається і на концепції історії письменства (І. Тен, С. Єфремов та ін.); антитетичний екстерналізму. Полягає у дотриманні традиції інтелектуальної історії науки, історії ідей, трактує об'єктивну логіку як джерело виникнення та розв'язання проблем, еволюцію інтелектуального досвіду — як запоруку висвітлення історичних явищ. Концептуальною основою аналітичних реконструкцій минулого вважається опис пізнавальних процесів; особистісним, культурним, соціальним тощо чинникам належить роль особливого фактора, спроможного або гальмувати, або прискорювати перебіг іманентного пізнання. Водночас, на відміну від теорії ідей, І. в історичних реконструкціях пов'язує гносеологічну динаміку з її соціально-культурним контекстом.

Інтернаціоналі́зм *(лат. inter: між і natio: народ)* — див.: **Запози́чена ле́ксика.**

Інтерпози́ція *(лат. inter: між і positio, від pono: розміщую, ставлю)* — розташування сполучення слів чи окремих лексем в середині речення. Такі випадки трапляються при вживанні займенників з частками *де, аби, ні* (*де в кого, ні про що, абихто*), сполучниками *що, як* (у складнопідрядних реченнях). Інколи І. наближається до інверсії: «*Ні, не солодка випала хліб-сіль*» (А. Малишко).

Інтерполя́ція *(лат. interpolatio: зміна)* — внесення в авторський текст відсутніх у ньому слів або фраз, до якого вдавалися давні переписувачі писемних пам'яток і пізніші читачі, що нотували свої коментарі між рядками або на полях книги, виражаючи згоду (незгоду) з міркуваннями автора або посилаючись на інші джерела (глоси). Вмонтовані в текст, за яким закріплюється статус канонічного, такі вставки називаються іманентними І., хоча іноді й не відповідають сутності твору (друга редакція повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя).

Інтерпрета́нта *(лат. interpretatio: пояснення, трактування)* — складник тріади «об'єкт — знак — І.», без якого знак не функціонує. Поняття теорії Ч. С. Пірса. Заповнюючи простір між реаліями та знаком, І. (новий знак) виникає у свідомості людини, яка користується ним, водночас репрезентуючи себе через потрактування. У такому разі І. постає як інша форма представлення, безперервно пов'язуючи не знак та об'єкт, а знак та ін. знак, тому гіпотетично остаточна І., на думку Ч. С. Пірса, має бути тим самим об'єктом, повністю явленим свідомості, що неможливо. На безмежності процесу тлумачення ґрунтується пірсівська ідея необмеженого семіозису, тобто ненастанного формування знаком його нескінченних інтерпретацій: як безпосередніх, динамічних, «конечних», так і емоційних, енергетичних, логічних.

Інтерпретаці́йне су́дження — судження, в якому міститься пряме ствердження і приховане заперечення. Наприклад, висловлення «*не всі люди талановиті*» означає, що є люди талановиті і водночас, що талановиті не всі.

Інтерпрета́ція *(лат. interpretatio: пояснення, трактування)* — процедура тлумачення понять та її результат у гносеології, логіці, філософії мови, методології наук, семіотиці, теорії комунікації тощо, а також у літературознавстві. У природничих дисциплінах І. має значення істотного компонента їх предметної верифікації, у логіко-математичній сфері вважається не обов'язковою, в логіці застосовується як основа функціонування формалізованих мов, у гуманітарних науках, зокрема у літературознавстві, використовується задля встановлення значень понятійних структур, розуміння сенсу текстів, має амбівалентне трактування: як перенесення їх на предметний світ і поза перенесенням при наданні виразам певного змісту. Методологічні прийоми поширення І. започатковані практикованою за античної доби когнітивною процедурою, зокрема тлумаченням алегоризму пам'яток класичної спадщини, поглибленим неоплатоніками. За доби середньовіччя І. передбачала насамперед трактування сакральних текстів Св. Письма, видінь тощо, яке здійснювала екзегетика, актуальна і для протестантів Реформації. За доби Відродження І. називали критику тексту, лексикографію, граматику, що містила стилістику та риторику. У період романтизму поняття «І.» стало фундаментальним для герменевтики, набуло концептуального вигляду в теорії Ф. Шлейєрмахера, сприймалося як індивідуальний план вираження, відмінний від плану змісту, реалізовувалося в об'єктивному (лінгвістичний або граматичний) та суб'єктивному (психологічний) аспектах. На думку В. Дільтея, І. спрямовувалася на осягнення сенсу, об'єктивно закладеного у текст та пов'язаного з феноменом автора, тому зовнішнє аналітичне пояснення слід відмежовувати від внутрішнього, безпосередньо особистісного розуміння. Це передбачає подвійне переміщення тексту: перенесення його на досвід автора та на особистий досвід реципієнта. Отже, важливим стає розуміння (розуміючи, не можна нічого проінтерпретувати, не інтерпретуючи, не можна нічого зрозуміти), що наближало герменевтику до Баденської школи неокантіанства й актуалізувало проблему герменевтичного кола. За ідеями представників духовно-історичної школи (В. Дільтей, Р. Унгер, Е. Ерматінгер, Г. Міш та ін.), фігуру автора визнавали джерелом об'єктивно даного сенсу, що реконструюється в тлумаченні. М. Гайдеггер обстоював принцип передрозуміння за будь-якої І., наполягав на попередній настанові інтерпретатора. Г.-Г. Гадамер вважав за необхідне при характеризуванні історичного досвіду, що не підлягає реконструкції, поступово наближатися до нього, використовувати досвід герменевта. Свою позицію він продемонстрував при аналізі літературних текстів, зокрема поезії Ф. Гельдерліна. Г.-Р. Яусс та В. Ізер застосували цю методику у літературознавстві. Герменевтичний прицип І. спирається на ідеографічний метод та історизм. Натомість альтернативний йому формальний метод базується на соціологічній основі. Так, прихильники но-

вої критики (Г. Башляр, В. Кайзер, Е. Штайгер та ін.) вихідними положеннями І. вважають текст, розташований поза контекстом, відмежований від нього. Трактування тексту як самостійної дійсності, що не пов'язана з автором, притаманне і структурно-семантичним настановам аналітичної свідомості, коли об'єктом дослідження є ритми структури, фігури коду тощо. Деякі вчені (П. Рікер, М. Франк) намагалися поєднати обидві тенденції І. Мистецтво та література зокрема існують лише завдяки тлумаченню художніми засобами різних явищ, їх розумінню, трансформації різних текстів (міфічних, фольклорних у літературні, драматичних у кінематографічні тощо), переробкам, перекладам з однієї мови на іншу, а також запозиченню, наслідуванню, стилізації, пародії, використанню вічних мотивів та образів у інтертекстуальній перспективі. До цих прийомів залучають фантазійне мислення, можливості художньої уяви, тому що буквальне відтворення певного зразка лише призводить до його ілюзійного дублювання. І. часто близька до ілюстрації, однак має специфічні ознаки. М. Бахтін обґрунтував діалогічне тлумачення тексту як особистісну духовну зустріч автора та реципієнта у спільному комунікативному полі, коли «діалог порозуміння» уможливлювався на підставі принципово відмінних позицій письменника та читача. Тому йшлося не про наближення до тексту чи адекватне прочитання, як у Г.-Г. Гадамера, а про досягнення особливої гуманітарної точності, «подолання чужості іншого без перетворення його у суто своє». До уваги І. береться не один кут зору, а різні контексти розуміння, гнучка настанова, за Б. Корманом, «концептованого читача». Інше смислове наповнення І., відмінне від класичного, пропонують постмодерністи, схильні піддавати сумніву питання істинності, можливості остаточного з'ясування будь-якого тексту, що має полівалентну, децентровану структуру, як-от ризома Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, лабіринт У. Еко. Відсутність «трансцендентального означуваного» (Ж. Дерріда) усуває можливість застосування І. у ролі відтворення первинного, сформованого автором сенсу тексту. Основна мета декодування полягає не в розумінні багатомірного тексту, а в його означуванні, яке здійснює читач, витискаючи автора з простору тлумачень («смерть автора»). Тому будь-який твір позбавляється ознак оригінальності, сприймається як конструкція з багатьох способів письма та літературних і культурних цитат; І. витворює ізоморфний статус його виникнення та прочитання, що є не об'єктивним процесом, а практикою «вкладання сенсу в текст, який сам по собі не має жодного сенсу» (Дж. Х. Міллер). За таких умов інтерпретатор не може бути вірним джерелу, здатному під час нескінченних трактувань змінювати свій смисл, адже текст та І. взаємовивільняються.

Інтерсеміóтика *(лат. inter: між і грец. sēmeiōtikē: вчення про знаки)* — різновид інтерпретації, перекодування образів з однієї знакової системи на іншу, який об'єднує культуру в одне ціле. За доби античності роль І. виконували екфразиси, тобто словесні описи явищ малярства, скульптури, архітектури чи музики. Ця традиція характерна і для творчості І. Франка («Сікстинська мадонна»), М. Бажана («Будівлі», «Нічні концерти»), М. Рильського («Шопен», «Афродита Мілоська», «Сікстинська мадонна», «Статуя Сатурна в Літньому саду»), В. Симоненка («Брама замку Стюардів»), І. Драча («Над малюнками Вестерфельда. 1651»), багатьох поезій Ліни Костенко та ін. Найчастіше І. виражається при синестезії: синтетичний кларнетизм, передусім у зоровій поезії; лубкова література, відома в Китаї (з VIII ст.) та Західній Європі (з XV ст.); різні форми ілюстрації; комікси; інсценівки; екранізації; застосування літературних текстів у романсах, лібрето до музичних драм, опер, балету тощо. Інколи автор може вдатися до І. власної творчості. Свідченням цьому є, зокрема, картина «Катерина» Т. Шевченка , в якій переосмислена його однойменна поема та полотно «Сікстинська мадонна» Рафаеля Санті.

Інтерсуб'єктúвність *(лат. inter: між і subjectum: підкладене)* — феномени, що не залежать від окремого суб'єкта, виходять за межі його індивідуальної свідомості. Йдеться про специфічну спільність між суб'єктами пізнання, умову взаємодії і передавання знання однією особою іншій, наприклад літературним критиком письменнику, і навпаки. Проблему І. порушив Е. Гуссерль («П'ята картезіанська медитація»), обґрунтовуючи рефлексію через рефлексію. Кожен суб'єкт має власну модель світу, залежну від його особистого досвіду, що може стати набутком іншого під час міжособистісного спілкування. Задля цього Я вибудовує в собі Інших з різним досвідом, враховуючи відмінності між ними, формує оптимальне комунікативне поле, в якому світ розглядається як об'єктивно для всіх сутній, як свідчення індивідуального досвіду Я. Як доводив Е. Гуссерль, «Інший у мені самому отримує значущість через мої власні спогади мене самого», тобто йдеться про внутрішній час-свідомість. Таким Іншим для письменника постає персонаж у художньому творі, потенційний читач, з яким слід знайти сподіваний горизонт очікування. Рівень коректності знання кожного з них залишається відкритим, адже нескінченне самозаглиблення видається річчю-в-собі. Тому Е. Гуссерль обґрунтував поняття духовного утворення, яке назвав життєвим світом, що програмує головні теми для варіацій (дій та думок конкретного суб'єкта) І., є основою всіх опосередкованих зв'язків між людьми. Представники аналітичної філософії, феноменології відходили від гуссерлівського розуміння об'єктивності рефлексії із власне рефлексії, не наголошуючи на загальнозначущості логічних та мовних форм, розглядали тіло як основу рефлексії кожного суб'єкта або взаємозамінюваність кутів зору Я та Іншого (М. Мерло-Понті), погоджувалися із визнанням схожості спільних фактів і програм поведінки при незначних відмінностях. Екзистенціаліст Ж. П. Сартр вдався до заміни гуссерлівського трансцендентного Я потоком знеосіблених актів свободи, зауважуючи, що між окремими свідомостями будуються відношення фундаментального конфлікту несумісних свобод. Своє бачення проблеми І. пропонує аналітична психологія, зокрема теорія архетипу К.-Г. Юнга, феноменологічна соціологія (А. Шюц, А. Сікурел, Г. Гарфінкель), що аналізує типові, взаємопогоджені структури свідомості та поведінки індивідів, концепція мовних спільнот Ф. Хінтікки тощо, методологічні принципи яких використовують не лише літературознавці, а й письменники.

Інтертéкст *(лат. inter: між і textum: тканина, зв'язок, будова)* — цитований, переписуваний, ін-

терпретований, стилізований, перекодований текст чи сукупність текстів. Так, повість «Ніоба» Ольги Кобилянської чи роман «Діти Ніоби» Софії Майданської тлумачать як семантичний слід відомого грецького міфу про трагічну долю матері, яка, кинувши виклик Гері, втратила своїх дітей. Термін запровадила дослідниця структуралізму й постструктуралізму Юлія Крістева.

Інтертексту́альність *(франц. intertextualite, англ. intertextuality, від лат. inter: між і textum: тканина, зв'язок, будова)* — використання лірічних, фольклорних, літературних тощо текстів у новому літературному дискурсі. Основне поняття текстології постструктуралізму, запроваджене в 1967 Юлією Крістевою для виявлення різних форм і напрямків письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація) в одній текстовій площині. Підґрунтям І. є теорія поліфонічності М. Бахтіна, праці представників формальної школи, концепція анаграм Ф. де Соссюра, некласичної філософії про активну роль соціокультурного середовища у процесі сенсорозуміння. Юлія Крістева вважає, що І. не обмежена цілеспрямованим цитуванням, трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандистські дискурси «цитатної літератури». Її міркування близькі до тверджень Г.-Г. Гадамера, коли «реалізоване мовлення містить у собі істину, вказуючи на мовлене та ще досі не мовлене», збіг яких спричинює розуміння всього вислову. Таке вираження І. здійснюється через читання-письмо, актуалізацію інформації, вже використаної у минулому семіотичному культурному досвіді. Визначаючи світ як універсальний текст, постструктуралісти осмислюють І. у проекції безмежності мови, її невичерпних семантичних значень, що призводять до появи нескінченно нових текстів, які є перетином багатьох інших, попередніх або паралельних. За Р. Бартом, йдеться про «перспективу цитацій, зітканої зі структур марева», «фрагменти чогось прочитаного, побаченого, здійсненого, пережитого», «вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки», як відомі, так і втрачені, завжди занурені у мовну стихію давніх і новітніх літератур, що в такому взаємопереплетенні видаються «потужною стереофонією» різних голосів, кодів, зазвичай переплутаних і незавершених, жодному з яких не надають переваги. Тому оповідь вже не може бути площинною, табличною, має свій обсяг, перетворюється на безмежно мінливу у системі міжтекстових відношень. Це дає змогу зіставляти тексти задля віднаходження у них точок подібностей та відмінностей, виявити основні принципи методу читання, що підриває лінеарність тексту, його автономність, дає змогу перейти до тексту як перетину інших текстів. Сенс виникає завдяки пов'язуванню різних семантичних векторів, спрямованих у безкрай культурного контексту, зовнішнього семіотичного оточення відповідного конкретного тексту. Отже, щоразу формується нова відтворювальна структура цілого, що спостерігалося у річищі модернізму, тісно пов'язаного з неоміфологізмом («Доктор Фаустус» Т. Манна, «Quid est Veritas» Наталени Королеви, «Народний Малахій» М. Куліша, «Герострати» Емми Андієвської тощо), та наскрізь цитатному постмодернізмі, який грає з традиційною культурою. Однак ця структура може проявлятися в будь-якій стильовій тенденції та напрямі, починаючи з античної доби: центони Авсонія, поема «Медея» Гети, складена з фрагментів поетичної спадщини Вергілія, тощо. Це питання ґрунтовно висвітлене у праці «Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості» (1924) М. Бахтіна, у якій досліджено діалог того чи того автора з літературним досвідом минулого (іноді паралельного в часі), завдяки чому виникає важливе для І. стороннє слово. Воно постає у процесі зміни відношень архетексту (логічне поняття текстової сукупності в дистрибутивному розумінні), прототексту (попередній текст) та метатексту, внаслідок якої виникає інтертекст, що розглядається в аспекті «текст — тексти — система», коли задум автора позначається на свідомості читача, імпліцитна динаміка митця віднаходиться в експліцитній, відносній стабільності реципієнта. Розвиваючи такі погляди, У. Еко обстоював чинність «інтертекстуального діалогу», своєрідного «феномену, при якому в даному тексті відлунюються інші тексти». І. виражається, якщо текст вказує, наприклад, на прототекст: «Батрахіомахія» — на «Іліаду» Гомера, «Енеїда» П. Скаррона чи І. Котляревського — на однойменну поему Вергілія. У літературному дискурсі ознакою І. постають цитата, поетична формула, алюзія, бібліографічна асоціація та ін., що можуть змінювати своє функціональне навантаження, «вилучати» із себе посилання на джерела, бути основою нагромадження нових семантичних полів, полілогів письменств, культур, моделей світобудови. Кожен з елементів цитатної мозаїки представляє власну безпосередню денотативну семантику, затінюючи та притлумлюючи конотативні відтінки значень. Ж. Женетт («Палімпсест: Література у другому ступені», 1982) запровадив для такого випадку переосмислене поняття «палімпсест», оскільки нове письмо неможливе без нашарувань інтертекстуальних сенсів. Тому уявлення про твір як про «чистий аркуш» безпідставне, він не може бути первинним, бо всередині тексту постійно здійснюється конотація, відсилаючи автора або читача до минулих, наступних чи сторонніх текстів. Постмодернізм, на відміну від попередніх літературних практик, у ситуації, коли «текст вже виносить себе поза власні межі» (Ж. Дерріда), характеризується принциповою відмовою від традиційних «лапо́к», від послідовно фіксованих відмінностей іманентного (внутрішнього) та запозиченого (зовнішнього), що спостерігається при накладанні зовнішнього на внутрішнє при так званій складці, від впливів. Анонімні, невловні, але прочитувані цитати без лапок (центони) передбачають особливу культурну компетенцію читача, якої вимагає постмодерністська «паралітература», де «матеріал більше не цитується», але вводиться в «субстанцію тексту» (Ф. Джеймсон) із рухливою, переважно карнавальною структурою, реалізованою в річищі мови. Саме тут і постає проблема І., коли цитата, центон, алюзія, ремінісценція тощо виглядають не чужорідними складниками основного тексту, а органічним його компонентом, тому він, інтеріоризуючи довкілля, стає наслідком цієї інтеріоризації. Постмодерністський «ансамбль суперпозицій інших текстів» у даному тексті (М. Ріффатер), на відміну від модернізму, не визнає їх першоджерел лише в минулому, бо вони можуть з'явитися, як вважає Р. Барт, і після нього, тому постмодерністи розглядають процесуаль-

ність сенсу в культурному середовищі крізь товщу текстів, а не як процес обміну сенсами та культурою. Пошуки джерел і впливів тут не актуальні, адже ніщо не наслідується. Кожна цитата вважається носієм функціонально-стилістичного коду, що вказує на відповідний спосіб мислення. Взаємозв'язок таких кодів утворює їх потоки, формуючи складну картину взаємодії текстів, класифіковану Ж. Женеттом. За його версією, поширені такі типи І., як співіснування в одному тексті одного чи кількох утворень (цитата, ремінісценція, плагіат тощо), паратекстуальність (відношення тексту до його частини — заголовка, епіграфа, вставної новели), метатекстуальність (співвідношення тексту з підтекстом, коментування ними свого інтертексту), гіпертекстуальність (пародійне співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами), архітекстуальність (стосується жанрових зв'язків). Отже, сучасний інтелектуал має перспективу текстуальної реактуалізації в культурному просторі із втраченими конотаціями, впізнавання цитат в їх змістовій ідентифікації. Першорядного значення при цьому надають не авторові, а потенційному «аристократичному читачеві» (Р. Барт), «архічитачеві» (М. Ріффатер), носієві специфічної «інтертекстуальної енциклопедії» (У. Еко), в якому закладена процедура сенсотворення, фокусуються всі цитати, з котрих складається письмо, хоч і йому не вдається вичерпно вловити значення тексту, «безмежно відкритого у бéзкрай» (Р. Барт). Використання поняття «І.» водночас усуває поширені уявлення про вчителя та учня, про впливи, центри та периферію літературних явищ, їхній інваріант і трансформацію.

Інтерферéнція *(лат. inter: між і ferens, ferentis: той, що несе)* — мимовільне перенесення, накладання фонетичних, лексичних, семантичних, синтаксичних особливостей однієї мови на іншу, що спостерігається у мовленнєвій практиці білінгвів. Див.: **Білінгвíзм.** У психології І. — погіршення збереження мнемонічного матеріалу через накладання на нього іншої інформації. Виокремлюють проактивну І., що проявляється під впливом попередніх слідів пам'яті та зростання їх обсягу, ступенів схожості з новим джерелом; ретроактивну, коли дається взнаки засвоєння нового матеріалу, що контрастує з уже наявним; селективну, що полягає в затримуванні відповіді внаслідок мимовільного впливу на психіку відмінного мовного потоку. Явище І. на теренах літератури має специфіку, пов'язану зі сприйманням тропів, одивнених стилістичних фігур, зорової поезії тощо.

Інтимізáція мóвлення *(лат. intimus: найглибший)* — використання мовних засобів, прийомів евфонії, інтонації задля досягнення лірично-інтимного, елегійно-урочистого, епічно-наративного, грайливо-жартівливого колориту, суб'єктивізації авторського мовлення. І. м. впливає на ритмоінтонаційну структуру спілкування з читачем (початок роману «Лебедина зграя» В. Земляка, ліричні твори).

Інтúмна лíрика *(лат. intimus: найглибший і грец. lyrikos: ліричний)* — поетичні твори, в яких ідеться про сердечні переживання, прояви любові ліричного героя тощо. Твори І. л. посідають найпомітніше місце в літературі. Яскравим представником І. л. вважається В. Сосюра, який у своїй ліриці поєднав вишуканий петраркізм із пристрасним чуттєвим переживанням, розкрив еволюцію кохання від юнацького захоплення та ідеалізації жінки до душевних злетів, розчарування, ревнощів, зради тощо; від безпосередніх рефлексій до усвідомлення онтологічної сутності любові та її універсального значення в людському житті. Цим вона відрізняється від еротичної лірики. І. л. має велику традицію, починаючи від Сапфо та Анакреона. Зверталися до такої поезії Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарка, Омар Хайям, В. Шекспір та ін. І. Франко висвітлив еволюцію сердечних переживань у збірці «Зів'яле листя». Водночас погляди поетів — чоловіка і жінки на любов мають відмінні характеристики. Фемінне почуття глибше, душевніше, що засвідчує доробок Світлани Йовенко, Ганни Чубач, Любові Горбенко та ін., такі видання, як «Соната для коханого» Ольги Слоньовської. Приклад І. л. із розділу «Моя любове, я перед тобою...» (збірка «Над берігами вічної ріки») Ліни Костенко:

спини мене спинися і отям
така любов буває раз в ніколи
вона ж промчить над зламаним життя
за нею ж будуть бігти видноколи
вона порве нам спокій до струни
вона ж слова поспалює вустами
спини мене спини і схамени
ще поки можу думати востаннє
ще поки можу але вже не можу
настала черга й на мою зорю
чи біля тебе душу відморожу
чи біля тебе полум'ям згорю.

Інтонацíйно-синтаксúчна організáція вíрша *(лат. intonare: голосно вимовляти, грец. syntaxis: побудова, зв'язок, франц. organisation: будова, структура, лат. versus: повтор, поворот)* — упорядкування синтаксичного ладу віршового мовлення та пов'язаної з ним інтонації відповідно до його ритмічних структур. Базова ритмічна одиниця — верс — вважається переважно синтагмою, тобто інтонаційно-ритмічною одиницею, що вимовляється на одному диханні, після чого виникає пауза (клаузула). Однак внутрішня ритмічна організація вірша може зумовлювати і появу строфи, котра характеризується більшою ритмо-інтонаційною завершеністю, ніж верс, інколи збігається з інтонаційно-синтаксичним членуванням. Така структура може порушуватися енжамбеманом, який надає їй інтонаційної гнучкості. Форми І.-с. о. в. різноманітні, їм властиві симетричність (застосування синтаксичних паралелізмів, кільця) або асиметрія (частотне використання стилістичних фігур, нанизування анафор чи епіфор, розбивання строфи на окремі синтагматичні сегменти, застосування сходинок та ін.), що практикується здебільшого у тонічному вірші, верлібрах.

Інтонáція *(лат. intonare: голосно вимовляти)* — сукупність звукових мовних засобів, за допомогою яких передається семантичний, емоційно-експресивний, модальний характер висловлення, виражається його структурна цілісність, комунікативний тип (розповідь, питання тощо), інформативна вагомість, стилістичне забарвлення, індивідуальна своєрідність виражальних прийомів мовця. І. як структурний елемент речення досліджував Л. Булаховський, в аспекті виразного читання — М. Баженов, у зв'язку із синтагматичним членуванням мовного потоку — Є. Кротевич та ін. Виокремлюють кілька її ти-

пів. Фразова І. використовує такі властивості мовлення, які формують його фонетичну організацію, почленовуючи синтагми, встановлюючи між ними смислові зв'язки, надаючи їм розповідних, питальних, спонукальних чи окличних імперативів, різних емоційних нюансів. Архітектонічна І. пов'язана з динамікою фразових, логічних чи емфатичних акцентів, мелодикою, тембром, висотою і силою голосу, темпу та емоційних відтінків артикуляції, ритму; характеризує паузу, фіксовану на письмі розділовими знаками, що позначається в межах твору та його частин на модальній специфіці вимови, експресивному забарвленні та логічній переконливості мовлення. Спробу визначити конструктивні відмінності І. зробив В. Жирмунський («Композиція ліричних віршів», 1921), її ґрунтовно висвітлив Б. Ейхенбаум («Мелодія російського ліричного вірша», 1922), розглянули Л. Тимофєєв у низці віршознавчих студій, В. Холшевников у розвідці «Типи інтонації російського класичного вірша» (збірник «Слово и образ», 1964), зводячи її до питальної та окличної смислової гри. Віршова І., пов'язана з архітектонічною, визначає різну висоту тону в сегментах вірша завдяки метричним та просодичним його компонентам, гнучкому співвідношенню каденції та антикаденції. І., будучи смисловою мелодією, притаманною будь-якому мовленню, не є визначальною для прози, найповніше реалізується в поезії, інтонаційно й синтаксично організовуючи вірш, вживається разом із звукописом як важливий засіб смислової та емоційної виразності лірики. Вагома І. і в риториці, драматургії, театральному мистецтві. І. як експресивну, емоційно-вольову властивість художнього мовлення вважають загальноестетичною проблемою, інтенцією текстопороджувального змісту, наділеного, за словами М. Бахтіна, «емоційно-вольовою зацікавленістю». Таку мовленнєву практику давньоіндійські інтелектуали називали расою, Ф. Шиллер — «панівним ладом чуттів», Г.-В.-Ф. Гегель — пафосом.

Інтоноло́гія *(лат. intonare: голосно вимовляти і грец. logos: слово, вчення)* — розділ мовознавства, який вивчає структурні, комунікативні, стилістичні аспекти інтонації, досліджує звукову організацію мовлення в системних, зокрема літературних, спонтанних, діалектних його різновидах, у розмовно-побутовій, сценічній реалізації. І. виявляє значення та форми тональних, темпоральних, динамічних проявів висловлення у зв'язку з його семантикою, перебігом спілкування, стильовим забарвленням, акустичним вираженням тощо. Її одиницями є інтонаційний контур, що поєднує тональний та динамічний контури; інтонеми; інтонаційна структура висловлення; фрази; синтагми. І. досліджувала Алла Багмут («Семантика й інтонація в українській мові», 1990) та ін.

Інтонува́ння *(лат. intonare: голосно вимовляти)* — інтонаційне оформлення висловлень. Особливо важливе в ліриці та драматургії.

Інтради́скурс *(лат. intra: всередині і discursus: міркування)* — становлення семантично значущої дискурсивної цілісності на підставі інтеріоризації та відповідності зовнішнім щодо неї дискурсивним елементам; поняття, антитетичне інтердискурсу. Вони у певному контексті використовуються як преконструкти внутрішньої дискурсивної послідовності.

Інтри́га *(франц. intrigue, від лат. intrico: заплутую)* — складне, напружене переплетення подій, притаманне передусім фабулі авантюрного роману чи драми, яке виникає при гострому зіткненні інтересів кількох персонажів під час їх тонкої, продуманої, таємної, часто небезпечної гри, що відбувається здебільшого у виняткових умовах, порушує логіку перебігу зображуваних подій. Залежно від жанру такими можуть бути несподівані ситуації, хронотопні зміщення, поява неочікуваних персонажів. Найпростіший вигляд І. має в масовій літературі, передусім у детективах, любовних романах, сімейних драмах. Водночас вона може бути показником достеменного артистизму, що зауважив герменевт П. Рікер, наголошуючи на її ідейно-змістовій ролі, «інтелігібельній єдності, що сприяє формуванню композиції обставин, мети і засобів, ініціатив та мимовільних наслідків». І. з'явилася за античної доби у драмах Евріпіда, набула канонічного вигляду у середній та новій аттичній комедії. Починаючи від роману «Золотий осел» Апулея І. розвивалась і ускладнювалася, набувала чіткої структури («Декамерон» Дж. Боккаччо). Її зовнішня, сюжетотвірна, фабульна основа сформувалася поряд із внутрішньою, ідейно-змістовою. Ці два аспекти були взаємопов'язані уже в драматургії В. Шекспіра, де поєднувалися трагічні та комічні тенденції. Особливо сприяв розвитку І. крутійський роман. Класична література саморозгорталася завдяки І., авангардисти й модерністи застосовували її, постмодерністи — заперечували.

Інтрове́рсія *(нім. Introversion, від лат. intro: всередину і vertere: повертати)* — антитетичний екстраверсії спосіб психологічної орієнтації, коли людина спрямовує лібідо переважно на внутрішній світ, надаючи довкіллю другорядного значення. І. буває активною при відмежуванні від об'єкта, пасивною — коли цього не вдається зробити. За І. психічне життя не мотивується зовнішніми обставинами, дистанціюється від них. Інтроверт зазвичай уникає надміру спілкування, схильний до самоаналізу, песимізму. Може знецінювати речі, сумніватися в їх доцільності; його соціальна адаптація утруднена. К.-Г. Юнг на підставі функцій мислення, відчуття, почуття та інтуїції визначив чотири психологічні типи І.

Інтроду́кція *(лат. introductio: введення)* — те саме, що й вступ. Її застосовував Т. Шевченко, зокрема в поемі «Гайдамаки»: «*Була колись шляхетчина, / Вельможная пані* [...]».

Інтрое́кція *(лат. intero: всередину і injecto: вкидаю)* — введення у свідомість людини об'єктів довкілля і відсутність у неї здатності відмежувати їх від свідомості. Термін запроваджений психоаналітиком С. Ференці. Йдеться про схильність до ототожнення зовнішнього і внутрішнього світів. Цим поняттям оперував також Р. Авенаріус, спростовуючи практику вкладання образів сприйняття у свідомість індивіда, заперечуючи поділ на реальне та ідеальне, оскільки довколишні предмети емпіріокритицизм розглядав як «продукти» чистої розумової діяльності, фантазійного мислення, суб'єктивного досвіду. Спостереження філософа стосувалися також письменства, зокрема раннього модернізму.

Інтроспе́кція *(лат. introspecto: зазираю всередину)* — заглиблення людини у внутрішній світ, в образи, переживання, думки, самоспостереження; концепти І. сформулював Платон при висвітленні внутрішнього досвіду людини. Цією проблемою ціка-

вився В. Вундт, який окреслив її наукову основу, поєднавши самоспостереження з експериментальним методом. За початок відліку в досліді брали усвідомлення наявності подразника, вважаючи його достеменним фактом, коли він збігався з відповідним суб'єктивним феноменом — образом пам'яті, простими відчуттями, трактованими як структурні елементи психіки. Їх розглядали залежно від якості та інтенсивності. Найпослідовніше процес І. досліджувала структурна психологія, репрезентована доробком Е. Б. Тітченера. Інший варіант І., що позначився на формуванні Вюрцбурзької школи, розробляли Ф. Брентано та його послідовники К. Штумпф, Т. Ліппс, О. Кюльпе. Альтернативний шлях обрали прихильники гештальту, які критикували «атомізм» В. Вундта, обстоювали цілісність психічного образу. Проблемами І. займалися також апологети біхевіоризму та психоаналізу. Вона є органічним складником художньої літератури, обов'язкова для багатьох жанрів, особливо щоденників, спогадів, мемуарів, розвинута в ліриці, заглибленій у внутрішній світ поета, його ліричного героя.

Інтуїтиві́зм (*лат. intuitio: уява, споглядання*) — напрям у літературознавстві (мистецтвознавстві) та письменстві, який апелює до інтуїції як засобу моментального осягнення сутності, що відразу фіксується в художньому творі. Спирається на філософсько-методологічну настанову, яка остаточним обґрунтуванням буття та пізнання визнає лише інтуїцію, тобто живе проникнення в предмет без виокремлення в ньому дихотомічних суб'єкта і об'єкта. Концептуальне бачення І. було розроблене французьким філософом А. Бергсоном («Матерія і пам'ять», 1896; «Сміх. Нариси про значення комічного», 1900; «Творча еволюція», 1907). Воно полягає у визнанні руху життя як суто психологічного ірраціонального пориву. Людський розум, який користується лише позитивістськими інтересами корисливості, логічними операціями, не спроможний сягнути достеменного знання. Важливою з огляду на це вважали художню творчість, здатну, на відміну від науки, спираючись на можливості інтуїції, осяяння, збагнути достеменну сутність світу, запропонувати знання-переживання, котре не підлягає концептуалізації. Тому А. Бергсон формулює низку понять у вигляді метафор, серед яких найвідомішим був «життєвий порив». На засадах бергсонізму, що співвідносилися з «філософією життя», формувалися теорії Б. Кроче, М. Шелера, Н. Гартмана, М. Лосського, С. Франка, Є. Трубецького, почасти М. Бердяєва, розвивалися естетичні тенденції раннього модернізму, деякі течії авангардизму, передусім абстракціонізму, ідеї позначилися на доробку представників «Молодої Музи», «Української хати», кларнетизмі П. Тичини та ін. На відміну від А. Бергсона, який вважав математику непоєднуваним з І. способом раціонального знання, Е. Гуссерль визначав у картезіанських моделях світобудови сутнісні ознаки, безпосереднє споглядання загального, як-от у геометрії, орієнтувався на опис не емпіричних даних чи конкретних фактів, а моментально явлених ідеальних сутностей. Процес перемикання уваги з фактів на сенси назвали редукцією, необхідною умовою ідеації, тобто інтелектуального І.

Інту́їція (*лат. intuitio: уява, споглядання*) — процес безпосереднього отримання знань на підставі цілісного, моментального уявлення про ситуацію без його виведення чи доведення. Вважається притаманною людині від народження. Йдеться про осяяння, або інсайт, що має як чуттєву форму, передуючи поняттю, виражається незалежно в яскравих образах та відчуттях, в емоційно-апріорних поцінуваннях, так й інтелектуальну, схильну до увиразнення сутності явищ. Існує й містична І., що є несвідомим процесом одкровення при спілкуванні з Богом. А. Бергсон надавав проблемі І. фундаментального категоріального значення. Його спостереження, відповідаючи настановам концепції «філософії життя», стали основою виникнення інтуїтивізму як літературно-мистецького спрямування. З. Фройд трактував І. як первинний принцип творчості. Подеколи І. наближають до інстинкту, однак не ототожнюють з ним. М. Шелер визначив І. цінностей, що виявляються через любов та ненависть. Його теорія, як і концепція нової онтології Н. Гартмана, була однією з підвалин екзистенціалізму, на теренах якого І. втратила пізнавальну функцію, перетворилася на особливий спосіб людського буття у світі.

Інформаці́йний стиль (*франц. information, від лат. informo: надаю форму, створюю уявлення про щось і грец. stylos: грифель для писання*) — різновид наративно-монологічного мовлення, покликаний забезпечувати суспільну взаємодію людей, поширювати повідомлення про певні події у формі переказу. І. с. має специфічне лексико-фразеологічне оформлення з відповідними граматико-синтаксичними особливостями. Так, у його текстах переважає вживання іменників, використовуються прийоми інтертекстуальності, зокрема цитати, імітація чужого мовлення, поєднання конструкцій з прямою та непрямою мовою. Повідомлення зазвичай ускладнені другорядними членами речення, вживаються речення з препозицією присудка, еліптичними структурами, експресивною інтонацією тощо. Різновидами І. с. вважаються власне інформаційний та коментаторський стилі.

«Інший форма́т» — серія брошур, що з'явилася в івано-франківському видавництві «Лілея-НВ», містить інтерв'ю із сучасними письменниками, записані Т. Прохаськом. Він, намагаючись зафіксувати важливі моменти творчої лабораторії та світогляду автора, не відображені в опублікованих книжках, щоразу в інтерв'ю добирає інший ключ прочитання. Так, спілкуючись із О. Лишегою, Т. Прохасько використав прийом потоку свідомості, з Оксаною Забужко — поєднав прийом потоку свідомості з тематичним та хронологічним структуруванням матеріалу, з Ю. Іздриком — застосував низку «загадкових» питань, з Ю. Андруховичем — звичайне інтерв'ю. П'ятий випуск присвячений о. Борису Гудзяку. В окремому виданні подане інтерв'ю, взяте Т. Прохаськом у Я. Грицака щодо потреби об'єктивного тлумачення української історії.

Іо́нік (*грец. iónikos — лаконічний*) — стопа на шість мор, яка складається з двох довгих та двох коротких складів: низхідного (— — ∪ ∪) та висхідного (∪ ∪ — —). Поширена в античній метриці. О. Квятковський вважає, що теоретично можливий третій тип І. (— ∪ ∪ —). Довгий склад міг утворювати два короткі. Кожну стопу І. міг замінити трохеїчний диподій (— ∪ ∪ —∪ ∪). У ліричних частинах давньогрецької траге-

дії зазвичай застосовувався дво- або тристопний висхідний І. З розмірів монодичної поезії відомі анакреонтів верс, галліямб. В українському, як і у російському та білоруському перекладах, коротким складам відповідають ненаголошені, а довгим — наголошені склади; І. може умовно відтворюватись хореєм.

Іоні́чна шко́ла — романтична стильова течія у грецькій літературі 30—90-х XIX ст., що охопила письменство Іонічних островів Корфу, Кефаллінії, Закінфу, Лефкасу, близька до традиції поета Д. Соломоноса. Для І. ш. характерна увага до живонародної мови (димотики), фольклору, на противагу Афінській школі, закоріненій в архаїчну мову кафаревусе (катаревусе). До І. ш. належали поет і драматург А. Матесис, поет і прозаїк Г. Гертіс, лірики А. Валаорітіс, І. Типалдос, Г. Маркорас, С. Мардзокіс, Л. Мавіліс, поет-сатирик А. Ласкаратос, критик і перекладач Г. Калосгурос, І. Полілас — біограф, дослідник творчості і перший видавець творів Д. Соломоноса. Її представники здійснювали переклади класичної спадщини Гомера, Есхіла, Данте Аліг'єрі, В. Шекспіра та ін. на нову грецьку мову.

Іпа́тіївський ко́декс — києворуське літописне зведення, яке збереглося у варіанті від 1425, написане півуставом, очевидно, у Пскові. Список, віднайдений М. Карамзіним, належав Костромському Іпатіївському монастирю. Перша частина пам'ятки містить «Повість минулих літ», доведену до 1118, друга — Київський літопис (1118—99), складений у Видубицькому монастирі, третя — Галицько-Волинський літопис, до якого додавалися деякі ростово-суздальські повідомлення. Список мав загальну назву «Літописець руський». Рукопис зберігається в Бібліотеці Російської АН. І. к. суголосний із Хлєбніковським списком (з нього у XVI ст. зроблено Погодінський), що належав коломенському купцю (XV ст.), був переписаний із давнішого джерела. У ньому згадувалося ім'я Нестора, вилучене вже у другій та третій редакціях «Повісті минулих літ». Інші аналогічні списки зникли: Хрущовський, Якимівський (Іоакимівський), Перемишльське літописне зведення, на яке посилався польський хроніст XV ст. Ян Длугош. І. к. вперше опублікований у другому томі «Полного собрания русских летописей» (1848), повністю виданий у 1871, перевиданий у 1908, відтворений фототипічним способом в 1962. Вийшов у перекладі на сучасну українську мову Л. Махновця у виданні «Літопис руський» (К., 1990).

Іпоста́са *(грец. hypostasis: сутність, основа)* — заміна в античній версифікації однієї стопи іншою, рівнозначною їй за частотним обсягом, у випадку ритмічних модифікацій у метричному вірші. Так, дактиль у гекзаметрі замінюється кількісно відповідною йому спондеїчною стопою, хорей — трибрахієм тощо. Термін введений у російську поетику В. Брюсовим («Основи віршування»). Поняття «І.» використовувала Галина Сидоренко, аналізуючи паузник, заміну хорея пірихієм чи спондеєм. На думку М. Гаспарова, І. трапляється і в інших тристопних розмірах: «*Біг наших каравел на спалахи зірниць!*» (П. Косенко).

Ірмологіо́н *(грец. heirmos, букв.: сплетіння, зв'язок і logos: слово, вчення)* — відомі з XVI ст. в Україні та Білорусі давні пам'ятки нотно-лінійного письма, записані п'ятилінійною (київською квадратною) нотою, збірники текстів (кондаків, ірмосів, псалмів, літургічних гімнів), пов'язаних із фольклорними джерелами, які традиційно виконували на свята під час богослужебних обрядів. Існували поряд із нелінійними, або знаменними, І. Основними були такі етновокальні наспіви, як київський, києво-печерський, львівський, межигірський, острозький, волинський, підгірський, особливу популярність мав болгарський. Поширювалися також відповідні посібники з нотної грамоти. Авторами деяких мелодій були Мелетій Смотрицький, Йов Борецький, Лазар Баранович, до створення збірників доклали зусиль Климентій Кирило Канчузький (1657, 1663, Спаський монастир на Львівщині), Йосип Крейницький (1673, м. Ізяслав на Поділлі; 1677, Лаврівський монастир на Львівщині), Костянтин Білинський (1691, м. Канчуга, нині на території Польщі), Григорій Залеський (1695, м. Золочів на Львівщині) та ін. Збереглося понад 1000 рукописних хрестоматій, оздоблених орнаментальними заставками, ініціалами, мініатюрами, відомо до 200 імен переписувачів. Перший друкований І. (1700) з'явився у львівському монастирі Св. Юра. Вивченню І. присвятив свої студії Ю. Ясиновський.

І́рмос *(грец. heirmos, букв.: сплетіння, зв'язок)* — композиційний складник канону православного та греко-католицького богослужіння, лаконічний поетичний текст, розташований на початку кожної пісні перед першим тропарем (наприклад, Неділя святих отців; перший І., глас п'ятий: «*Тебе, вище ума і слова Матір Божу, що в часі безлітного несказанно родила, вірні однодумно величаємо*»), що часто повторюється і в кінці її. Його мотиви варіюються в ритмо-мелодійній, образній структурі тропарів, розвивають закладений у Св. Письмі алегорично-символічний зміст. І. перед кожною з дев'яти пісень виконують особливі смислові функції: перший, сьомий та восьмий посилаються на біблійні книги Вихід та Даниїла, четвертий і шостий використовують образну систему з книг пророків Аввакума та Йони, у дев'ятому славиться Мати Божа. Репрезентуючи християнську гімнографію, І. включався до ірмологіонів, каноників, октоїхів, молитвословів.

Іро́ї-комі́чна пое́ма *(франц. heroicomique: жартівливо-комічний, від грец. heros: воїн, герой, komikos: смішний, комічний, poiēma: твір)* — поширений у західноєвропейському (XVI ст.) та російському (XVIII ст.) класицизмі літературний історичний жанр комічної поезії, що відповідає канонам низького стилю, або високого бурлеску, діонісійській стихії сміхової культури, вводить поважних персонажів у не відповідні їм приземлено-побутові обставини, створюючи пародійно-комічний ефект неузгодженості тематичного та стилістичного планів. У І.-к. п. вживається урочисте мовлення про «нікчемні» предмети, використовується побутова, зумисне огрублена лексика при художньому відтворенні урочистих подій, що призводить до порушення вимог класицистичної поетики. Формуванню І.-к. п. сприяли використання досвіду травестії та бурлеску, практика поширеного за доби античності та середньовіччя пародійного епосу. Генетично першим твором цього жанру вважається давньогрецька пародія «Батрахоміомахія», в якій піднесеним стилем гомерівської «Іліади» змальовувався бій мишей та жаб. Пародію пізніше травестували німецький сатирик Г. Ролленгаген («Fros-

chmeuseler», 1566), польський поет І. Красицький («Мишоїда», 1775; «Монахомахія, або боротьба монахів», 1775), угорський письменник М. Чоконаї-Вітезом («Війна мишей та жаб», 1791), український поет К. Думитрашко («Жабомишодраківка», 1859). Іншою інтертекстуальною основою І.-к. п. вважають пародії на рицарський роман, а також ренесансні пародійні твори на зразок «Великого Морганте» (1483) Л. Пульчі або «Бальдуса» (1517) Т. Фоленго. Зразками жанру І.-к. п. були поема «Вкрадене відро» (1614—15) італійського поета А. Тассоні, в якій розгорталася яскрава буфонада, збройний конфлікт між болонцями та моденцями з приводу поцупленого дерев'яного відра (дозволена до друку в 1624, коли з неї було усунуто антиклерикальні акценти); твір «Дівчинка Марфізе» (1772) італійця К. Гоцці, в якому він насміхався з венеційського купецтва та можновладців, «Гудібрас» (1663—78) С. Батлера, з творчістю якого в англійській літературі пов'язують запровадження вульгарного «гудібрастичного вірша». Співвітчизники С. Батлера прагнули запровадити нову жанрову форму «жартівливого віршового епосу», що здійснив, зокрема, представник англійського Просвітництва А. Повп, автор «Викрадення кучерика» (1712), «Дунсіади» (1728), «Нової Дунсіади» (1742). Об'єктом постійних травестій найчастіше обирали поему «Енеїда» Вергілія, в якій серйозна, строго ієрархізована модель римського світу неодноразово висміювалася, починаючи від «Перелицьованого Вергілія» (1648—52) П. Скаррона, де античні боги та герої вперше заговорили мовою паризького простолюду. З його художньою концепцією полемізував Н. Буало («Налой», 1674), звеличуючи нікчемне; назвав свій твір І.-к. п. для протиставлення його бурлеску П. Скаррона. Однак приклад «Перелицьованого Вергілія» викликав зацікавлення інших авторів, процес травестування античної класики розвивався. З'явилися бурлески «Суд Паріса» (1648), «Веселий Овідій» (1650), «Викрадення Прозерпіни» (1653) Ш. д'Ассусі. У Росії інтерес до цього жанру зумовлений здійсненим у 1749 І. Шишкіним перекладом поеми «Букля волосся викраденого, поема ірої-комічна» («Викрадення кучерика») А. Повпа. Невдовзі з'явилися аналогічні твори, як-от «Гравець ломбера» (1763), «Єлисей, або Роздратований Вакх» (1771) В. Майкова, «Вергілієва Енеїда, вивернена зі споду» (1791—96) М. Осипова, що була вільним перекладом «Пригод благочестивого героя Енея» (1783—86) А. Блюмавера, продовжена О. Котельницьким (1802—08), «Ясон, викрадач золотого руна, в дусі нового "Енея"» (1794) І. Наумова, «Викрадення Прозерпіни» (1795) Є. Люценка та О. Котельницького, які характеризував комізм невисокого рівня. Ця тенденція зумовила полеміку між шишковістами та карамзіністами, спричинила появу низки творів, як-от «Розкрадання шуби» (1811—15) О. Шаховського за зразком «Налоя» Н. Буало, «Небезпечний сусіда» (1811) В. Пушкіна, близький за пафосом до «Єлисея...» В. Майкова, позначилася на поемі «Руслан і Людмила» О. Пушкіна. Окреме місце в еволюції жанру посідає «Енеїда» (1798—89; повне видання 1842) І. Котляревського, який, використовуючи досвід П. Скаррона, А. Блюмавера, М. Осипова, виходив на нові жанрово-стильові обрії, зобразив цілісний історичний, морально-етичний, екзистенційний світ українців. Інерція І. к. п. спостерігалася в період котляревщини.

Іронім *(грец. eirōneia: удаване незнання і onyma: ім'я)* — іронічний або жартівливий псевдонім. Наприклад, В. Еллан (Блакитний) підписував свої пародії *Маркіз Попелястий*, К. Буревій — *Едвард Стріха* тощо.

Іро́нія *(грец. eirōneia: удаване незнання)* — троп, різновид антифразису, рідше тлумачать як стилістичну фігуру; вважається, на відміну від сатири, тонкою насмішкою, прихованою за допомогою поважного інакомовлення, запереченням під виглядом згоди, глузливою оцінкою поціновуваного предмета, явища. З історії поетики відомі й авторські терміни: пороуганіє (Херобоск), антифразис, омісія, препозиція (Феофан Прокопович). І. зазвичай поєднується з удавано серйозною, шанобливою, співчутливою інтонацією, за якою приховується металогічна фігура як форма семантично амбівалентного заперечення: кпинам властива профанація, сумніви щодо істинності певних реалій і водночас випробування дійсності на справжність. Істинним вважається підтекст, і чим глибша суперечність між ним та безпосереднім висловленням, тим влучнішою й дотепнішою вважається І. Така, відома здавна, тенденція притаманна багатьом жанрам народної творчості, зокрема приказкам та прислів'ям: «*У нашому селі нема злодіїв — самі люди крадуть один в одного*», «*Як не говори до гори, пане Григоре, а гора таки дурна по-своєму*» тощо. І. може бути спрямована на висміювання як усього об'єкта, так і його частин, виконуючи в першому випадку знищувальну функцію, а в другому — коригувальну. Має різні форми вираження: лукаве вдавання; гра у простака; своєрідна двозначна трикстеріада, коли висловлення не збігається із внутрішньою фразою; перетин сакральних та профанних тенденцій. Декодування подається не у самому висловленні, а в контексті, в інтонації, пояснюється культурно-історичною ситуацією, вживанням високого стилю для позначення низьких, примітивних явищ. І. як стилістичний засіб втілена у мовленні автора та персонажів, виявляє, на відміну від гумору, несприйняття предмета висловлення. За способом доказу і переконання І., за спостереженням О. Потебні, розмежована на інакомовну (заперечення стверджуваного, заміна його вдаваною суперечністю), метафоричну (уявлення про предмет взяте з набору понять, не пов'язаних із даним предметом), стилістичну (використання низького стилю у значенні високого). За доби античності І. вживалася як риторичний прийом «говорити щось, прикидаючись, ніби не кажеш, тобто назвати речі протилежними іменами» (псевдоарістотелівська «Риторика до Александра»). Вже у V ст. до н. е. у давньогрецькій комедії вводилася роль іроніка, який зазвичай прикидався простаком, наголошував на своїй скромності, хоча коментував події у викривленому дзеркалі свого світосприйняття. За елліністичної доби І. набула вигляду риторичної фігури, призначеної посилювати висловлення шляхом зумисного його переакцентування. У римському красномовстві та письменстві вона стала формою алегорії, яку сприйняли та розвинули представники Ренесансу, бароко та ін. напрямів новоєвропейської літератури. Окремі твори були наскрізь пронизані прикиданням («Похвала глупоті» Еразма Роттердамського). Зазвичай І. реалізується за допомогою гротеску (Дж. Свіфт, Е.-Т.-А. Гофман, М. Бажан), парадокса (А. Франс, М. Йогансен, В. Домонтович), гі-

перболи (М. Салтиков-Щедрін, І. Багряний, В. Симоненко). Будучи важливим стилістичним засобом гумору (М. Гоголь, В. Самійленко, Остап Вишня) та іноді сатири (Т. Шевченко, Остап Вишня), вона може набувати знущального пафосу, перетворитись на гострий сарказм (П. Куліш, Є. Маланюк, Є. Дудар). Водночас І. проявляється у вигляді міктеризму, астеїзму, харієнтизму. У ній вбачають естетичну категорію, суттю якої є неприховане скептичне або насмішкувато-критичне ставлення до зображуваного у формі серйозного поцінування чи хвали, що засвідчує перевагу автора над об'єктом глузування, внутрішнє звільнення з-під його влади. Яскравим прикладом такого мовлення може бути діалог між Лавріном і Карпом у повісті «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького:

— Якби на мене, то я б сватав Палажку, — сказав Лаврін. — В Палажки брови як шнурочки; моргне, ніби вогнем сипне. Одна брова варта вола, другій брові ціни нема. А що вже гарна! Як намальована!

— Коли в Палажки очі витрішкуваті, як у жаби, а стан кривий, як у баби.

— То сватай Хіврю, Хівря доладна, як писанка.

— І вже доладна! Ходить так легенько, наче у ступі горох товче, а як говорить, то носом свистить.

У випадках, коли письменник (наратор) нарікає на власну обмеженість, з'являється гірка І., як у поведінці Гамлета з однойменної трагедії В. Шекспіра; розпач у ситуації абсурду спричинює чорну І., як у трагіфарсах Ж. Ануя, навіть руйнівну (творча практика авангардистів). І. має конкретно-історичне смислове наповнення, що часто залежить від епохи та етнокультурного середовища. Так, античності властива сократівська іронія, або маєвтика, що полягає в одночасному поєднанні сумніву і виявленні об'єктивної істини й уявлень щодо неї, у вдаваній підтримці опонента і доведенні його позиції до очевидного абсурду, як, зокрема, в діалозі Платона «Бенкет». Сократ, сформулювавши відомий афоризм «Я знаю те, що нічого не знаю», не оперував поняттям «І.». Виокремлюється також трагічна «іронія долі», коли персонаж (дійова особа) не впевнений у собі, не знає, що його дії пришвидшують його загибель («Цар Едип»). І. як методологічний прийом пізнання істини через суперечність понять стала підвалиною формування традиційної діалектики і так застосовувалася до XIX ст., сформувавши одну з вихідних позицій наративу. Глибоке теоретичне обґрунтування І. як універсального принципу мислення було здійснене за доби романтизму, передусім німецького, зосередженого на висвітленні драматизму опозиції «людина — світ», зокрема у студіях Ф. Шлегеля (фрагменти на сторінках журналів «Ліцей» та «Атеней», рецензії «"Про Лессінга"», «"Про Мейстера" Гете», нарис «Про незрозумілість», роман «Люцинда»), засновника теорії романтичної І.; К.-В.-Ф. Зольгера («Ервін», «Лекції з естетики»). Її тлумачили як послідовне зняття у творчості будь-яких обмежень духу, вираження суті буття; ознаками іронічного стилю вважали суб'єктивний гумор, підкреслену умовність зображення, ірреальність, вільний авторський погляд. Завдяки І. людина віднаходила втрачену універсальність, усуваючи антиномію критичного та поетичного, античного (сократівська іронія) та сучасного начал. Її можливості були розкриті у творчості Л. Тіка («Кіт у чоботях», «Принц Зебріно», «Світ навиворіт»), Е.-Т.-А. Гофмана («Крихітка Цахес», «Життєва філософія кота Мура»), Дж. Г. Байрона («Дон Жуан», «Чайлд Гарольд»), А. Мюссе, Г. Гейне, М. Лермонтова, П. Куліша. Митці вказували на відносність, безживну інертність довкілля, поглинутого позитивістським повсякденням, якому протиставляли романтичну іронію, що, за словами Ф. Шлегеля, будучи «вибухом зв'язаної свідомості», вільною грою творчої фантазії, синонімом понять «сваволя», «трансцендентальна буфонада», звільняла митця від засилля дійсності, давала змогу розв'язати суперечності поетичної фантазії, піднести людину над обмеженими обставинами, сприяла поєднанню непоєднуваного, застосуванню «гротескового катарсису» (Ю. Манн). І. спонукала до бунту проти світового зла, до пошуків свободи у семантичній, надміру естетизованій грі, у синтезі опозицій трагічного й комічного, поезії та прози, розумного й алогічного, реального й фантастичного; О. Блок зауважував, що «перед обличчям проклятої іронії» все ототожнюється: «добро і зло, ясне небо і смердюча яма, Беатріче Данте і Недотикомка Сологуба». Поет виявив кризу такої І., засвідчену ще Г.-В.-Ф. Гегелем, який помітив у ній тенденцію «центрування "Я" в собі», «розпадання всіх зв'язків», намагання «жити лише в блаженному стані самонасолоди», однак, проголошуючи І. вищим щаблем у «розвитку та житті духу», зверхньо ставився до комічного. Натомість Т. Манн уникав напруження романтичної іронії, в якій Ф. Шлегель убачав запоруку дотепності, подолав контраст опозиційних значень у структурі художнього твору завдяки об'єктивному аналітичному ставленню до реалій «у леті вільної гри над дійсністю, над щастям і нещастям». Завдяки цій настанові М. де Сервантес у романі «Дон Кіхот» вивільнявся від поетики рицарського роману, Л. Стерн у «Трістрамі Шенді» позбувався штампів просвітницької оповіді, Г. Гейне використовував її у ліриці, де романтична іронія діє на межі самозаперечення, Дж. Джойс — в «Уліссі», пародіюючи усталений реалістичний наратив, тощо. У XX ст. мистецтво, за спостереженням Х. Ортеги-і-Гасета, не втрачаючи своєї самтожності, розкривалося в самоіронії, отже, художнє самозаперечення оберталося самозбереженням художньої сутності. Здавен розвивалася також сатирична І., зазвичай поєднана із в'їдливим сарказмом, яку представляють твори Ф. Рабле, Івана Вишенського, Дж. Свіфта, Вольтера, М. Гоголя, Ю. Словацького, М. Салтикова-Щедріна, А. Франса, Марка Твена, Леся Мартовича, Б. Нушича, Я. Гашека, Т. Манна, В. Маяковського, А. Платонова, А. Аверченка, М. Зощенка, Г. Беля, Ю. Винничука, О. Ірванця та ін. І. як ставлення особистості до життя набула нових форм у літературі (мистецтві) XX ст., зокрема відображена у прийомі одивнення, застосовуваному в епічному театрі Б. Брехта, що полягає у «погляді збоку» на звичні явища, зумовлює їх переоцінку глядачем. Теорію І. розробляли в барокових поетиках Тихін Олександрович, Йосааф Кроковський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович, Лаврентій Горка, Григорій Кониський, Митрофан Довгалевський. Цей прийом був поширений у багатьох жанрах давньої української літератури, у доробку мандрованих дяків, у творчості Григорія Сковороди, який віддавав перевагу іронічним питанням, використову-

вав алегоричні сентенції, міркування про серйозні речі, несумісні з абсурдом буття. Цю традицію продовжило і поглибило нове українське письменство: почасти І. Котляревський («Енеїда»), представники котляревщини, А. Метлинський («Дитина-сиротина», «Старець»), В. Забіла («Сирота», «Будяк», «Маруся» тощо), М. Костомаров («На добраніч», «Давнина»), К. Устиянович («Жебрак», «Чари») та ін. Особливо яскраво представлена І. у прозі М. Гоголя («Вечори на хуторі коло Диканьки», «Вій», «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем»). Пристрасна І. у творчості Т. Шевченка («Сон», «Кавказ», «Великий льох» тощо) врівноважується холодною І., притаманною І. Франку («Свинська конституція»), В. Самійленку («Ельдорадо»). До її зображально-виражальних можливостей зверталися О. Маковей («Твір штуки», «Свій до свого»), Л. Мартович («Іван Рило»), М. Коцюбинський («Хо», Лялечка», «Коні не винні»), В. Винниченко («Малорос-європеєць», Божки», «Хочу»). Нового смислового наповнення набула І. у межах «романтики вітаїзму», зокрема у творчості М. Хвильового («Кіт у чоботях», «Санаторійна зона», «Іван Іванович», «Вальдшнепи»), А. Любченка («Кукіль», «Вероніка Піро», «№ 2002», «Образа»), М. Йогансена («Подорож доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію»), у ліриці М. Семенка, Є. Плужника, О. Влизька, М. Бажана, в усмішках Остапа Вишні. Цю традицію поглиблювали І. Багряний, О. Чорногуз, Є. Дудар, Ю. Андрухович, В. Діброва, Б. Жолдак та ін., вона розвивалася у річищі «епічної іронії», апробованої Т. Манном. Особливого значення надають І. постмодерністи, спростовуючи серйозні спроби модернізму «називати речі своїми іменами» (Л. Арагон). У текстах зазвичай вживаються лапки, що вказують на глибинне прочитання тексту в потоках інтертекстуальності, незалежно від того, поставлені вони автором чи уявляються читачем, збагне реципієнт І. автора чи ні. І. за таких умов є складником вільних мовних ігор, конструкцій, що замінюють оригінальний твір. Тому з'являється багаторівневе символічне кодування тексту: подвійне кодування Ч. Дженкса, метамовна гра, переказ у квадраті У. Еко. Багаторівневість найповніше виявляється на рівні самоіронії, самопародіювання, виходу за межі, гри знаками соціальності поза соціальністю (М. Бланшо). Настанови на «смерть автора» та «вкрадений об'єкт» (Ван ден Гевель) призводять до розпорошення об'єкта в різних інтерпретаціях, до розчинення суб'єкта в іронічних масках, що «зношуються». В І. вбачають свободу інтерпретації та нарації, подолання засилля метанарацій. Фігура І. стає визначальною в сучасному мистецтві: Х. Ортега-і-Гасет зауважив, що «сумнівно, щоб сучасний юнак зацікавився віршем, мазком пензля чи звуком, позбавленими іронічної рефлексії». Підтвердженням спостережень філософа може бути «Іронічна пісня про Синє Місто» М. Кушніра, який заперечував не лише романтичні мотиви, що не відповідали трагічним подіям Другої світової війни, та інерцію хуторянського псевдопатріотизму, який не спонукає до участі у національно-визвольних змаганнях, а й полемізував із власною «Ідилічною піснею про Синє Місто»:

Підходить ранок у піжамі
та ще й цікавиться, як кіт.
Пливуть перинними морями
матроси, смілі й молоді.
І повітають на лінкорах
національні прапори,
аж устає перинний порох,
як бризи хвилі, догори,
Вже видно, видно естакади,
вітає аргонавтів порт.
Ревуть гармати, йдуть паради ...
— Вставай, пів-сьомої... Ах, чорт!
І так з лінкора неохоче
в холодний мешт ступа нога.
Над Синім Містом, як пороша,
міщанська гущає туга.

Іро́нія істо́рії *(грец. eirōneia: вдаване незнання і historia: оповідь про минулі події, дослідження, знання)* — відмінність між інтелектуально-культурними моделюваннями та їх реалізацією, проекціями свободи та можливостями соціальної доцільності, що наразі постають фантомними. Втілення в життя будь-яких моделей, що видаються досконалими, часто зумовлює неочікувані наслідки, тому що неможливо врахувати усю полівалентну взаємодію багатьох історичних зв'язків, гру історичних випадковостей. Отже, людина здебільшого залишається зі своїми ілюзіями й розчаруваннями, діставши результат, не пов'язаний із початковими уявленнями щодо проекту. Історія, даючи людині шанс самоздійснення, водночас постійно відмовляє їй у цьому. Проблему І. і. вперше порушив Г.-В.-Ф. Гегель, вбачаючи в ній «хитрощі світового розуму». Р. Нібур у працях «Віра та історія» (1949), «Іронія американської історії» (1952) розглядав її в аспекті діалектичної теології, подавши оригінальну версію соціального фаталізму. І. і. часто спостерігається і на теренах письменства, зокрема коли провіденційний ідеал певного стилю, напряму, жанру, творчості визначеного автора виявляється спекулятивним конструктом, онтологічно спрямованим у майбутнє, не завжди збігаючись із реаліями літературного процесу.

Ірраціоналі́зм *(лат. irrationalis: несвідомий)* — настанова художньої свідомості на інтуїцію, віру, інстинкт, що апробуються також у релігії, містиці. Основним аргументом І. є твердження, що розум здатен осягнути лише визначене зовнішнє явище, але не приховану сутність, не абсолютну істину, що розкривається завдяки втаємниченню, одкровенню. Він актуалізувався в античних діонісіях, у християнських містеріях, почасти у «філософії життя» та «філософії серця» тощо, був одним із визначальних чинників бароко, романтизму, модернізму.

Ірраціона́льна стопа́ *(лат. irrationalis: несвідомий)* — стопа, яка за частотним обсягом більша або менша, ніж обсяг інших стоп цього розміру. Поширена в античному віршуванні

Ірраціона́льний *(лат. irrationalis: несвідомий)* — неосяжний розумом, логікою, мисленням. Найчастіше поняття І. застосовується щодо літератури середньовіччя, бароко, романтизму, декадансу, модернізму, авангардизму, постмодернізму, образна система яких не вкладається у логічні нормативи.

Ірреа́льне *(лат. irrealis: нереальний)* — явище у письменстві, на противагу реальному, що з'явилося внаслідок розкутого фантазійного мислення,

сновидінь, візій автора, а не на підставі прямого наслідування довкілля.

Ірчі — напівпрофесійний співак-імпровізатор у тюркомовних народів, особливо популярний у киргизів, постійний учасник фольклорних агонів (тоя). Найвідоміші виконавці пісень у супроводі гри на кумузі (триструнному музичному інструменті) — Алимкул Усенбаєв, Осмонкул Болебалаєв та ін.

«Ісе-моноґота́рі» — анонімна літературна пам'ятка японської писемності періоду розквіту хейянської культури, написана після 922. Авторство приписують поетові Арівварі Наріхірі. Як і «Антологія» («Кокінвакасю», або «Зібрання давніх та нових японських віршів») та «Нотатки із келії» Комо-но Тьомея, належить до літературної класики. На твір вплинув синтоїзм. У тексті акцентовано культ краси та шляхетний естетизм, витончені емоції. «І.-м.» є поєднанням поезії і прози, утворена 125 автономними фрагментами. Кожен із них починається фразою «Колись у давні часи панич...», має оповідну частину з багатьма коментарями та завершувальну віршовану, написану танка. Віршове звертання молодого залицяльника передбачає відповідь коханої, тому пам'ятка нонфінальна. Фабула ліричної повісті стосується любовних пригод головного героя та жриці храму провінції Ісе, розгортається через сюжетні колізії любовного роману, починається від зав'язки (пов'язані з юнацькими переживаннями події в провінції), розвивається у розповідях про переїзд закоханих до столиці, їх втечу, бурхливі пристрасті, які часто завершуються розлукою. «І.-м.» передає щастя, мрії, сподівання, освідчення, тугу, відчай, неспокій, виправдання, докори закоханих. Існувало кілька списків ліричної повісті, які в 1202—34 вивчав філолог-буддист Фудзівара Садайє. У XVII—XIX ст. її аналізували Кітамура Кигин, Камо Мабуті, Мотоорі Норінага, Кайро та ін., популярне видання пам'ятки здійснили японський поет і лінгвіст Куботі Уцубо (1912), а також Оцу Юїті та Цукісімі Ютаці (1958). Пам'ятка відома в перекладах на російську (М. Конрад) та англійську (Ф. Фос) мови.

Ісиха́зм *(грец. hesychia: спокій, мовчання)* — містичний рух раннього християнства, названий за іменем єгипетського ченця Св. Ісихія. Для нього характерне послідовне дотримання духовних принципів життя Ісуса Христа: «*Стережіться виставляти свою милостиню перед людьми, щоб бачили вас; а як ні, то не матимете нагороди від Отця вашого, що на небі*»; «*А як молитеся, не прказуйте зайвого, як ті погани, — бо думають, ніби вони будуть вислухані за своє велемовство*» (Євангеліє від Матвія, 6:1;7). Молитва обмежувалася формулою «*Отче наш, що єси на небесах! / Нехай святиться Ім'я Твоє, / Нехай прийде Царство Твоє, / нехай буде воля Твоя / як на небі, так і на землі* [...]». Заперечення античної риторики, орнаментального азіанізму супроводжувалося суворими вимогами ригоризму, який підтримувало чернецтво у християнізованому Єгипті IV—VII ст. (Св. Макарій Єгипетський, Іван Лествичник та ін.), перейняте прагненням досягти стану «чистого серця», вивільнити його від лихих помислів, що досягається сторазовим повторенням молитви Св. Пахомія: «*Господи Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мене, грішного!*» Такі жорсткі настанови стали основою релігійно-філософського та літературного напряму XIV ст. у Візантії перед агресією Туреччини та Флорентійською унією, спроб відновити єдину, не роз'єднану церкву (Варлаам Калатрійський, автор «Ромейської історії» Никифор Григора, Акиндін та ін.), що викликало гостру реакцію у православних колах. Зокрема, Григорій Палама, який обстоював суб'єкт-суб'єктні відношення, на відміну від західноєвропейських суб'єкт-об'єктних, використовував авторитет патристів, обґрунтовував ідею містичного досвіду людини, доводив, що аскет-самітник здатний безпосередньо сприйняти надчуттєве «фаворське світло» — «нетварну» сутність Бога, що пройняла Ісуса Христа під час Преображення на горі Фавор, досягти божественної першосутності шляхом медитації, мовчання, яке притлумлює розум і світ задля «піднесення до правдивого споглядання Бога». Його позицію підтримали Григорій Синаїт, Калліст, Євтимій Тирновський та ін. Таким чином, І., набувши статусу православного догмату, затвердженого на Влахернському соборі (351), протиставив себе віянням передренесансу та Ренесансу. Афон і Тирново у Болгарії швидко перетворилися на осередки паламізму. Його популярність зумовлювалася звільненням особистості від контролю церковного канону, однак він не був єрессю на зразок богомильства, тому що підтримував ранньохристиянський ідеал убогості, відрази до зовнішнього. З поширенням І. пов'язують реформи Євтимія Тирновського, захоплення «плетінням словес», другий південнослов'янський вплив на землях роздробленої Київської Русі, який передусім у Києві запроваджували митрополити Кипріян, Григорій Цамблак, Пахомій Логофет та ін. Особливості засвоєння та поширення І. в давньому українському письменстві розкриває монографія «Українська література пізнього середньовіччя (друга половина XIII—XV ст). Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції» (К., 2004) Ю. Пелешенка. У Московщині до І. ставились прихильно, зокрема у Троїце-Сергієвій лаврі, він позначився на діяльності Сергія Радонежського та Максима Грека, на творчості Андрія Рубльова. Найповніше в давньому українському письменстві, культурі І. проявився у період спалаху полемічної літератури, виражений у гострих інвективах Івана Вишенського. Вимога «тримай мовчання», обстоювана романтиками, що прагнули осягнути містичні глибини буття, усунути обмеження виражально-зображальних мистецтв, а також і настанови А. Рембо та модерністів, не пов'язані з І.

«Іскра» — літературно-наукова газета (1907, Черепківці на Чернівеччині) за редакцією видавця Анни Кракалії. На сторінках видання публікувалися твори Є. Гребінки, Ю. Федьковича, А. Чехова, Д. Макогона, І. Діброви, статті про Т. Шевченка, переклади К. Кракалії тощо.

«Иску́сство комму́ны» — політично заангажована газета російських футуристів (Петроград, 1918—19), яка виходила за редакцією О. Брика, М. Пуніна, Н. Альтмана у відділі малярства Наркомосу, підтримувала з пролеткультом єдине «пролетарське мистецтво», абсолютизувала деструктивне ставлення до класики, оголосивши її «буржуазною», тому позбавленою права на існування. Особливо така нігілістична настанова проявлялася у віршованих агітках В. Маяковського, зокрема у творі «Радіти рано», що спровокував полеміку, в якій узяв участь А. Лу-

начарський («Ложка протиотрути»). Він спростовував «руйнівне ставлення до минулого», амбітні домагання футуристів, які, виступаючи від своєї школи, прагнули «говорити водночас від імені влади».

Істина — поняття доби класичного письменства, що вказує на відносно адекватне осягнення ним сутності буття, є наслідком визначеного художньою та аналітичною практикою гносеологічного відношення, за яким пізнаваний образ суб'єкта постає адекватним відображенням об'єкта літератури. У просторі постмодернізму категорія І., що потребує остаточного та вичерпного знання, береться під сумнів.

Істори́зм *(грец. historikos: дослідницький, науковий)* — художнє осмислення подій минулого, що мають конкретно-історичний неповторний зміст і колорит, спроба його реставрації у різних жанрах лірики, епосу і драми. В основу цього процесу покладений принцип наукового пізнання, за яким певне явище письменства розглядається у закономірному розвитку, пов'язується з еволюцією художньої та суспільної свідомості. На відміну від спеціальних наукових дисциплін, які прагнуть описати, проаналізувати, задокументалізувати перебіг історичних реалій, література розкриває його через відтворення життєвої долі людини, перейнятої сумнівами, тривогами, надіями, розчаруваннями, змаганнями тощо. Незважаючи на те що соціальна критика вбачала І. лише в реалізмі, він більшою чи меншою мірою стосується інших стилів і напрямів. Майже все письменство до XVIII ст., за винятком окремих жанрів сміхової культури (комедія, фарс, сатира, фацеція, шванк тощо), орієнтувалося на античну спадщину чи містерію Ісуса Христа. Однак нікому з авторів, навіть В. Шекспіру, який спирався на «Життєписи» Плутарха, не вдавалося повністю відтворити картину минулого. Представники Ренесансу, класицизму, наслідуючи традицію античності, поєднували її з тенденціями своєї доби. Спробу подолати кризу, що склалася в літературі, реалізували через орієнтацію на сучасність (Д. Дефо, Г. Філдінг, Т. Дж. Смоллетт, Л. Стерн та ін.) та спроби конгеніального витлумачення давніх подій. Тенденція до переосмислення минулого окреслилася у Г. Лессінга, Ф. Шиллера, Й.-В. Гете, найповніше розкрилася за доби романтизму, передусім у творчості шотландського письменника В. Скотта, спонукала до ідейно-естетичних пошуків В. Гюго, О. Пушкіна, М. Гоголя, П. Меріме, В. Теккерея, Г. Флобера, Ш. де Костера, П. Куліша та ін. Роман, отже, трактували як втілену в оповідній формі історичну добу; з'явилися твори синтетичного характеру, в яких поєдналися минуле й сучасність: епопея «Війна і мир» Л. Толстого, «Життя Галілея», «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта, «Диво» П. Загребельного, «Три листки за вікном...» Вал. Шевчука та ін. І. у літературознавстві вважають методологічною основою для низки напрямів наукового осмислення літературного процесу, творчої еволюції певного письменника, яка використовує досвід культурно-історичної, порівняльно-історичної, соціокультурної шкіл тощо. Така тенденція започаткована в добу еллінізму, коли йшлося про упорядкування хрестоматій та тлумачення поем Гомера. Аналіз теоретичних проблем І. в літературознавстві запровадив Вольтер («Роздум про епічну поезію», 1728; «Смак», 1764), який відзначив мінливість художніх явищ залежно від історичних подій. К.-А. Гельвецій («Про розум», 1758) вже послідовно використовував принципи І. при аналізі розвитку літературних жанрів та смаків. На зв'язок у літературній критиці між теорією та історією мистецтва вказував А. Шлегель. П. Б. Шеллі («Захист поезії», 1822) виявив відносність уявлень та розумінь художніх явищ кожної доби, тому відкинув застосування однакових критеріїв при їх оцінюванні, а В. Скотт в «Есе про роман» (1824) підсумував дослідження історії і теорії романного жанру, на прикладі власної творчості, за словами О. де Бальзака, «підніс роман до рівня філософії історії». Теза про слушність методології І., яку Г.-В.-Ф. Гегель продемонстрував на прикладі еволюції мистецтва за схемою від символізму до класицизму та романтизму, вплинула на аналітичну свідомість його сучасників. Цю концепцію розвинули неогегельянець В. Бєлінський («Літературні мрії», 1834; «Про російську повість та повісті М. Гоголя», 1835), який намагався виявити відношення мистецтва до життя, довести неминучість домінування «натуральної школи», М. Чернишевський, І. Тен, Г. Геттнер, О. Пипін, М. Драгоманов, І. Шишманов, П. Сакулін, М. Пісканов, що пов'язували літературний поступ із перебігом суспільних подій та зміною в ідеології. У XIX ст. на підставі такої літературно-критичної практики сформувалися, а в XX ст. розвинулися історична поетика Т. Бенфея, О. Веселовського, вчення про еволюцію стилю у малярстві Ф. Вельфліна, психологія художньої творчості В. Вундта, положення соціологічної школи, яка часто механічно накладала на художній текст соціально-економічні матриці. Це спричинило переосмислення спрощувальної практики, яка почасти нехтувала іманентними законами мистецтва; його обґрунтовували представники формальних шкіл, передусім «нової критики» (Б. Кроче, Д. Спінгарн, А. Річардс, Г. Башляр) та структуралізму (К. Леві-Стросс, Р. Барт); О. Шпенглер, А. Дж. Тойнбі, Р. Курціус заперечують єдність і лінійність всесвітньо-історичного процесу, вбачають наявність сутнісних ознак І. у замкнутих циклічних культурах.

Істори́зм — див.: **Архаї́зм.**

Істо́рико-типологі́чний підхі́д *(грец. historia: оповідь про минуле, typos: відбиток, logos: слово, вчення)* — поєднання синхронного типологічного аналізу явищ мистецтва, літератури, фольклору, міфу з діахронним історичним, використання порівняльно-історичного методу в наукових студіях.

Істо́рико-філологі́чні товари́ства *(грец. historia: оповідь про минуле, phileō: люблю, logos: слово, вчення)* — угруповання, поширені серед українських науковців другої половини XIX — початку XX ст.; діяли при Харківському університеті (1877—1919), Новоросійському в Одесі (1889—1917), Ніжинському історико-філологічному інституті (1894—1917). Результати діяльності їх представників (І. Срезневський, О. Потебня, Д. Багалій, В. Мочульський, Олександра Єфименко, І. Манжура, М. Сумцов, О. Істрін, О. Кочубинський, М. Халанський та ін.) були представлені у таких виданнях, як «Летопись Историко-филологического общества при Новороссийском университете» (25 т., 1890—1915), «Сборник Историко-филологического общества при институте князя Безбородько в Нежине» (15 т., 1896—1915), «Сборник Харьковского Историко-филологического общества» (5 т., 1911—14), в яких друкувалися наукові студії з питань літерату-

розназнавства та фольклористики, статті про творчість Григорія Сковороди, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка та ін.

Історицизм *(грец. historia: оповідь про минуле)* — критика історичного розуму в позитивістському тлумаченні для доведення нерозривного зв'язку історичного буття та історичного розуму. Поняття В. Дільтея. Дослідник спирався на теорію тотожностей Ф. Шеллінга при висвітленні специфіки історичного пізнання, суголосного з ірраціональним психологізмом. Невдовзі в І. виокремили три напрямки. Одним з них є неокантіанський методологізм (В. Віндельбанд, Г. Ріккерт), що протистояв історії та природознавству за способом утворення і функціонування понять; співвідносив історичне буття із поняттям культури, інтерпретованої у значенні життя, що осягається лише інтуїцією. Другий напрямок відомий під назвою «культурно-історична монадологія», за якою єдиний історичний процес — це фікція, що приховує розмаїття самостійних культурних утворень. Найповніше ці погляди виражені в теорії О. Шпенглера, А. Дж. Тойнбі. Третій напрямок неогегельянського характеру (Б. Кроче, Р. Коллінгвуд, Х. Ортега-і-Гасет) спрямований на спростування натуралістичного, приблизного розуміння культури, на потребу з'ясувати діалектичні зв'язки спадкоємності при особливому, звільненому від соціологічних матриць акцентуванні автономії історії, що протистоїть масовим стихійним процесам. Зацікавленість проблемою І. притаманна також герменевтиці.

«Истори́ческий ве́стник» — науково-популярний історико-літературний щомісячник (Петербург, 1880—1917), видання О. Суворіна та Б. Глинського за редакцією С. Шубинського, Б. Глинського. «И. в.» друкував історичну белетристику; щоденники; документальні та архівні матеріали. Постійними авторами журналу були К. Бестужев-Рюмін, М. Лєсков, В. Крестовський, В. Соловйов, а також М. Костомаров, Д. Мордовець та ін. На його сторінках вміщували матеріали з україністики: статті М. Петрова про українських письменників, що увійшли до його «Нарисів з української літератури»; спогади Ф. Неслуховського про І. Срезневського та Харківський університет; нарис Д. Яворницького «До біографії малоросійського етнографа М. В. Закревського»; рецензії М. Філіпова на підготовлений І. Франком альманах «Листочки на могилу Шевченка на XXIX роковини» (Л., 1890); В. Данилова на книгу М. Сумцова «Малюнки з життя українського слова» та «Систематичний покажчик журналу "Киевская старина"» (1882—1906); студія І. Огієнка «Видання "Неба Нового" Іоаникія Галятовського»; праця Варвари Адріанової-Перетц «Матеріали до історії цін на книги в давній Русі XVI—XVIII ст.»; «Рукописна книжність давньоруських бібліотек» М. Нікольського; «До історії руської драми. Поетика Л. Сарбевського за рукописами музею Чарторийських у Кракові» В. Рєзанова; історичні нариси та портрети «Конфедерат Сава Чалий», «Гетьманша Анастасія Марківна Маркович»; відгуки на «Нариси з української літератури» М. Петрова; збірник «Літопис Історико-філологічного товариства при Новоросійському університеті»; «Праці Полтавської археологічної комісії»; «Праці XIV археологічного з'їзду в Чернігові» у 3 т.; некрологи (М. Костомарову, Я. Головацькому, П. Кулішу, П. Єфименку, І. Новицькому), літературно-мистецька хроніка тощо.

Істори́чна пое́тика *(грец. historia: оповідь про минуле і poiētike: майстерність творення)* — розділ фольклористики та літературознавства, що вивчає еволюцію художніх засобів і систем та її загальні, національні й регіональні закономірності. На відміну від теоретичної поетики, об'єктом вивчення якої є методологічні проблеми становлення художньої дійсності, вона висвітлює її предметне значення, збігаючись з історією усної та писемної словесності. Академік О. Веселовський (1838—1906) у працях «Історія чи теорія роману?» (1886), «Зі вступу до історичної поетики» (1894), «З історії епітета» (1895), «Епічні новотворення як хронологічний момент» (1897), «Психологічний паралелізм та його форми у віддзеркаленні поетичного стилю» (1899), «Три розділи з історичної поетики» (1899), спираючись на дослідження В. Шерера, методологію міграційної та культурно-історичної шкіл, незалежно від спостережень представників антропологічної школи (Е.-Б. Тейлор, Е. Ленг) окреслив ідею самозародження і стадіального розвитку фольклору та літератури, що «повторювалися за збіжності однакових умов у різних народів», обґрунтував своє бачення проблем компаративістики, запровадив поняття «зустрічні течії», з'ясував, що можлива повторюваність мотивів, але не повторюваність їх комбінацій. О. Веселовський спростував також неісторичні узагальнення, притаманні естетиці Г.-В.-Ф. Гегеля, власне його теорії літературних родів, побудовані переважно на матеріалі давньогрецького письменства, взятого за взірець. Довільності таких наукових матриць науковець протиставив закон самозародження письменства. Синтез історії літератури з поетикою О. Веселовський спочатку називав порівняльною історією літератури, індуктивною поетикою. Остаточно завдання «І. п.» полягало у висвітленні динаміки компонентів усної та писемної творчості всіх народів шляхом типологічного зіставлення з обов'язковим урахуванням генетичних аспектів та взаємозв'язків, єдності порівняльного літературознавства з порівняльною фольклористикою. Згодом в І. п. домінували тенденції або до генези і типології (Ольга Фрейденберг, В. Пропп), або до еволюції письменства. М. Бахтін у творі «Форми часу та хронотопу в романі: Нариси з історичної поетики» («Питання літератури й естетики», 1975) доповнив цю теорію концептами «великого часу», «великого діалогу», що виявилися суголосними поняттям синкретизму та особистої творчості, які обстоював О. Веселовський. Ці дві концепції Ю. Лотман назвав «естетикою тотожності» й «естетикою протиставлення». Німецький дослідник Е. Р. Курціус («Європейська література та латинське середньовіччя», 1948) запропонував таку періодизацію стадій розвитку поетики: доба синкретизму з ознаками рефлективного традиціоналізму, архаїчності, міфопоетичності; епоха рефлективного традиціоналізму з риторичною, ейдетичною поетикою, притаманною античному та давньому письменству Сходу; нетрадиціоналістська, індивідуально-творча епоха з поетикою художньої модальності, що формувалася з XVIII ст. І. п. досліджує і генезу суб'єктивних структур, котрі стосуються автора, персонажа, реципієнта, висвітлює еволюцію художнього образу, стилю, жанру, інтонаційно-звукової організації певного твору.

Істори́чна про́за (*грец. historia: оповідь про минуле і лат. prosa oratio: проста мова*) — твори істориків, у яких змальовували конкретні події минулого; для них характерне невимушене мовлення, застосування зображально-виражальних засобів, розвинута наративна інтрига. За античної доби були поширені значні за обсягом оповіді, закорінені у героїчний епос, які охоплювали тривалі проміжки часу, та малі форми (монографії), що висвітлювали певний факт («Змова Катіліни» Саллюстія) чи життя однієї особи («Агесілай» Ксенофонта, «Життєпис Агріколи» Тацита). Зазвичай у творах посилалися на географічні, суспільні, зрідка побутові дані, описували битви, фіксували промови тощо. Найдавніші збережені пам'ятки іонійських логографів Гекатея, Гелланіка та ін. (VI—V ст. до н. е.) стосувалися переважно запозичення й переказу міфів та епосу, але вже Геродот ввів історичну концепцію у оповідь про недавню минувшину. Досягненням давньогрецької І. п. вважається «Історія Пелопоннеської війни» Фукідіда, перед якою поступаються аналогічні праці його наступників, зокрема Ксенофонта. У IV ст. до н. е. відбулося розмежування жанру на дві частини — прагматичну (найповніше реалізоване Полібієм відтворення сенсу реалій та їх характеристика) та близьку до художнього дискурсу риторичну (мальовниче, яскраве, емоційно насичене відображення історичних процесів, що мало епічне або драматичне трактування, характерне для творів Тіта Лівія і Тацита). Римська І. п. розвивала аннали, монографії, публіцистичні нотатки очевидців (мемуари). Особливо сприяла її еволюції імперська влада, соціальне замовлення якої спричинило появу «Життя дванадцяти цезарів» Светонія, «Римської історії від заснування міста» Тіта Лівія, «Історії» Діона Кассія. Співіснували аннали й біографічна проза, репрезентована «Життєписами» Плутарха. І. п. була популярною в країнах Сходу; її можливості розкривали китайський історик Сим Цянь (прибл. 145 — прибл. 86 до н. е.), автор «Історичних нотаток» («Ші дзі»), основним розділом яких були знамениті «Життєписи» («Лечжуань»), та його учень Бань Гу (І ст. н. е.). Свою традицію І. п. розвивала і японська література, одним із здобутків якої вважають літописні «Кодзікі» (VIII ст.). І. п. в арабській літературі представлена масштабною «Історією» ат-Табарі (839—932), «Книгою повчальних прикладів» Ібн Хальдуна (1332—1406) та ін., вплинула на європейську історіографію (особливо на Іберійському півострові), хоча твори здебільшого були присвячені інтерпретації життя пророка. Для раннього середньовіччя характерна криза цього жанру, зумовлена внутрішньою колажністю, залежністю від античних зразків, яку засвідчив, зокрема, візантієць Теофілакт Сімокатта своєю «Історією» (VII ст.). Однак І. п. поступово утверджувалась у вигляді хронік патріарха Никифора, Георгія Амартола чи Симеона Метафраста, літописів на зразок «Історії Вірменії» Мовсеса Хоренаці (V—VI ст.) та його послідовників Єгіше, Себеоса, Івана Маміконяна, грузинського «Звернення Картлі» (IX ст.), «Слов'яно-болгарської історії» Паісія Хілензарського, києворуської Повісті минулих літ (1113) тощо. Водночас з'являлися латиномовні історіографії Григорія Турського (VI ст.), Фредегара (VII ст.), Айнхарда (770—840), синтетичні праці «Історія Данії» Саксона Граматика (прибл. 1140 — прибл. 1208), «Історія Польщі» Яна Длугоша (1541—80). З кінця XII ст. поширюються твори, написані народними мовами: «Завоювання Константинополя» (початок XIII ст.) французького рицаря Жофруа де Віллардуена, «Саксонська всесвітня хроніка» (прибл. 1225), «Хроніка» італійця Діно Компаньї (1260—1324), «Мемуари, або Історія та хроніка найхристияннішого короля Людовіка Святого» (1309) Жана де Жуанвіля (1224—1317), «Історія Шотландії» Джона Фордуна (?—1384), «Історія Флоренції» (XIV ст.) Джованні, Маттео та Філіппо Віллані. Відомим на той час автором «Хроніки», що охоплювала події 1325—1400, був Жан Фруассар (прибл. 1337 — прибл. 1404), який прагнув пожвавити літописні факти елементами авантюрного роману, куртуазної літератури. Проте середньовічна І. п. поступово самовичерпується, продукує малоефективні кліше, що позначилося навіть на «Мемуарах» Ф. де Коміна (1447—1511). Новий етап її розвитку починається за доби Ренесансу, зокрема у творах італійців Н. Макіавеллі, Ф. Гвіччардіні, французів П. де Б. Брантома та Агріппи д'Обіньє, англійців Р. Голішенда, Г. Голла. Тогочасні письменники послідовно використовували історіографічні джерела. Так, для Т. Тассо таким було «Завоювання Константинополя» Жофруа де Віллардуена, для В. Шекспіра — роботи Плутарха, Саксона Граматика, Р. Голіншеда, Г. Голла. Зразками нової І. п. вважаються «Вік Людовіка XIV» Вольтера, «Історія відпадання Нідерландів від іспанського панування» Ф. Шиллера тощо. Ці та ін. дослідження, зокрема Ж. Мішле, Т. Маколея, І. Тена, Ж. Е. Ренана, С. Соловйова, В. Ключевського, вплинули на формування історичного роману В. Скотта, А. Дюма, О. Пушкіна, В. Гюго, П. Куліша, П. Меріме, А. Моруа, С. Цвейга та ін. Твори І. п. містили безпосередній або опосередкований матеріал про Україну: «Кройніка» Яна Длугоша, казацькі літописи, «Історія Карла XII» Вольтера, «Історія Карла XII» шведа Нордберга, «Життя шведського короля Карла XII» угорця Й. Гвадані, «Українські козаки та їх останні гетьмани» П. Меріме та ін. Поступово змінювалася тематика І. п. Якщо автора Повісті минулих літ цікавили передусім проблема походження землі Руської, віднаходження місця русів серед інших християнських народів, то професійні історики (Й. Лелевель,М. Костомаров, М. Грушевський), які засвоїли досвід попередників, намагалися розкрити самобутність етногенезу кожного народу. Еволюцію цього жанру в українській літературі досліджують Є. Нахлік («Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст.», 1988), А. Гуляк («Становлення українського історичного роману», 1997), Ніна Бернадська («Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція», 2004), Зоя Шевчук («Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі» 2006) та ін. І. п. репрезентована творами Катрі Гриневичевої, Зінаїди Тулуб, П. Загребельного, В. Малика, Р. Іваничука, Р. Федоріва та ін. Окремі твори стилізовані під І. п. («Кола Брюньйон» Р. Ролана, «Адепт» В. Єшкілєва та О. Гуцуляка) або моделюють альтернативну історію («Конотоп» В. Кожелянка, «Рівне / Ровно» О. Ірванця), або подають її містифікацію («ЛжеNostradamus» В. Кожелянка, «Басаврюк XX» Дм. Білого).

Істори́чна шко́ла (*грец. historia: оповідь про минуле і scholē: дозвілля; вчена бесіда*) — період роз-

витку фольклористики (епосознавства) на межі XIX—XX ст.; засвідчив кризу міфологічної школи і компаративізму. Прихильники І. ш., переважно російські науковці (Л. Майков, О. Веселовський, І. Жданов та ін.), прагнули пояснити явища усної народної творчості, зумовлені національною історією. Теоретичні засновки І. ш., базовані на соціальній критиці В. Бєлінського, М. Чернишевського, історичних розвідках М. Костомарова, М. Дашкевича, М. Квашніна-Самаріна, М. Халанського та ін., на засадах позитивізму та раціоналізму, були проголошені у першому томі «Нарисів російської народної словесності» (1897) В. Міллера, розвинуті його послідовниками О. Марковим («Побутові ознаки російських билин», «З історії російського билинного епосу», «До питання про дослідження билин»), С. Шамбінаго («Давньоруська оселя за билинами», «До літературної історії про Вольгу», «Пісні за доби Івана Грозного»), Б. Соколовим («Історичний елемент у билинах про Данила Ловчанина», «Шурин Грозного, спритний борець Мамстрюк Темрюкович», «Билини про Ідолисько погане»). Вони, аналізуючи билини та історичні пісні, дотримуючись принципів об'єктивізму, прагнули систематизувати історичну географію епосу, з'ясувати, за яких обставин з'явилися фольклорні твори, які події минулого стали їх основою. Зокрема, була підтримана та підтверджена історією думка про вирізнення билин як різновиду дружинного епосу, що трактувався у значенні усного літопису, аргументована потреба пошуку найархаїчніших їх варіантів. Студії А. Григор'єва, О. Маркова, М. Тихонравова, М. Ончукова, зведення історичних пісень В. Міллера, який дотримувався думки про аристократичне походження билин, створених представниками києворуської еліти, ліричних пісень О. Соболевського мали широкий резонанс, позначилися на розвідках українця М. Дашкевича, чеха Я. Махала, німця Р. Траутмана, данця К. Стіфа та ін. Однак не завжди продуктивними виявилися надання пріоритету позитивістській методології, обмеження поняття «історизму» лише билинами та історичними піснями й нехтування іншими жанрами, пов'язування творів тільки з географічними локусами та історичними фактами, адже незбігання фольклорного тексту з певними задокументованими подіями чи назвами за таких умов проголошувалося його спотворенням у середовищі селянства. Тому довкола концепції І. ш., передусім книги «Пісні за доби Івана Грозного» С. Шамбінаго, спалахнула полеміка, що привернула увагу до недоліків концепції, яку остаточно розкритикував О. Скафтимов («Поетика і генеза билин», 1924). Окремі її положення, однак, і далі використовували М. Сперанський, В. Ржига, Б. та Ю. Соколови, М. Андреєв, Ганна Астахова та ін., український дослідник О. Ляшенко. Принципи І. ш., поєднані з вульгарно-соціологічними настановами, обстоювались під час дискусії між Б. Рибаковим та В. Проппом в 1961—64 з приводу жанрових особливостей билин, історичних пісень, українських народних дум, а також у дискусії 1983—85, розпочатій І. Фрояновим та Ю. Юдіним. Відгомін ідей цієї школи простежувався у наукових студіях В. Жирмунського, Б. Рибакова, О. Никифорова, Д. Лихачова, С. Азбелєва та ін.

Істори́чне підсвідо́ме *(грец. historia: оповідь про минуле)* — неусвідомлені історією або витиснуті із суспільної свідомості процеси. Термін М. Фуко, який вивчав динамику культури від доби Ренесансу до XX ст. Спираючись на специфіку мовного мислення, досвід психоаналізу та дискурсивних практик, дослідник виявив притаманні кожній епосі проблемні поля, не охоплені знанням. При розмаїтті дискурсів вони не складалися у відносно єдину епістему, відображену у мовній практиці певного періоду як визначений код з необхідною системою настанов і табу. Мовний норматив підсвідомо диктував мовленнєву поведінку, а отже, і мислення. І. п. найповніше розкривається передусім перед соціально знедоленими — як божевільними, хворими, злочинцями, так і митцями в ситуації андеграунду. Ідеальний інтелектуал (поет), опинившись на маргінесах культури (літератури), покликаний, на думку М. Фуко, здійснити деконструкцію панівної епістеми.

Істори́чне товари́ство Не́стора-літопи́сця *(рос. Историческое общество Нестора-летописца)* — перше наукове товариство в Україні, засноване в 1872 з ініціативи ректора Київського університету Св. Володимира (нині — Київський національний університет імені Тараса Шевченка), при якому пізніше функціонувало з 1874; назване за іменем києворуського літописця Нестора. Товариство, яке в різні роки очолювали В. Іконников, В. Антонович, О. Лазаревський, М. Дашкевич та ін., об'єднувало науковий потенціал університету, Київської духовної академії, інших навчальних закладів тогочасної України, Росії та Польщі; в його роботі брали участь О. Соболевський, В. Ягич, І. Срезневський, М. Костомаров, Д. Багалій та ін. Товариство досліджувало історичні матеріали, зокрема присвячені козацтву, археологічні та писемні пам'ятки, опрацьовувало питання історії та культури України, славістики тощо. Було видано «Изборник Киевский» з розвідками про тексти києворуського періоду, міжслов'янські літературні та фольклорні зв'язки. Представники наукового товариства були активними учасниками організації третього (1874) та одинадцятого (1899) Археологічних з'їздів у Києві, з 1896 проводили публічні лекції, видавали «Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца», продовжували свою діяльність при ВУАН.

Істори́чний словни́к *(грец. historia: оповідь про минуле)* — словник, в якому з поясненням та документалізацією подано лексику давніх писемних пам'яток. На початку XX ст. таке довідкове зібрання на базі 34 джерел підготував Є. Тимченко. Його рукопис нині зберігається в Інституті української мови НАН України. У 1919 він очолив Комісію при УАН для складання відповідного словника української мови до XIX ст. у чотирьох-п'яти томах. Згодом з'явилося друком два зошити першого тому «Історичного словника українського язика» (Харків, 1930, 1932). Подією був двотомний «Словник староукраїнської мови XIV—XV ст.» (Київ, 1977—78) за редакцією Лукії Гуменицької, створений на базі ділового стилю, побудований за типом тезауруса. Нині мовознавці Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича (до 1993 — Інститут суспільних наук АН УРСР) працюють над створенням словника української мови XVI — першої половини XVII ст.; вже надруковано перший його зошит (1983), до якого додалося ще шість випусків (1994—99).

Істори́чні пісні́ *(грец. historia: оповідь про минуле)* — епічні та ліро-епічні народні пісні, в основу яких покладено важливі героїчні або трагічні події минулого, вчинки історичних постатей, своєрідно трактовані з позиції фольклору. Відрізняються від дум наявністю елементів гіперболи, фантазії, іноді міфологем, відносно твердою строфічною будовою (крім давніших, астрофічних), рівноскладовим віршем. І. п. властива стала мелодія, що формує, за спостереженням Ф. Колесси, ритмоструктуру тексту, часто вживаються паралелізми. Подеколи до цього жанру відносять деякі соціально-побутові пісні, наприклад козацькі, що мають ознаки історичності. Термін запровадили у 30-ті XIX ст. М. Гоголь та І. Срезневський, хоч перший текст про С. Палія та І. Мазепу був надрукований раніше, у збірнику М. Цертелєва «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819). Поетика І. п. формувалася в дружинному епосі, закарбувалася у календарно-обрядових піснях, передусім у колядках, величаннях. І. п. класифікують за тематично-хронологічним принципом, розмежовують за характером боротьби з турецькими та татарськими нападниками, польською шляхтою, московськими агресорами. Блок І. п. присвячено відтворенню духу національно-визвольного руху, зокрема протистояння турецько-татарській агресії, пережитого бранцями горя в «бусурманській» неволі («Да йшли турки з татарами», «Коли турки воювали», «За рікою вогні горять», «Ой поля, ви, поля», «Ой зійшла зоря», «В Цариграді на риночку», «Зажурилась Україна, бо нічим прожити», «Ой вийду я на могилу», «Пісня про Коваленка», «Ходить турчин по риночку», «Що сі в полі забіліло?» тощо). Менша за обсягом група пісень була пов'язана з подіями Хмельниччини («Чи не той то хміль», «Розлилися круті бережечки», «Гей, не дивуйтесь, добрії люди», «Ой з-за гори високої», «Ой все лужком та бережком», «У Винниці на границі», «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче», «Ой з города Немирова», «Ой що то за хижка», «Ой як пішли козаченьки» та ін.), козаччини й Гетьманщини («Ой як крикнув козак Сірко», «Годі коню в стайні спати», «Ой не знав козак» тощо), сваволею московської влади («Ой ви, хлопці-запорожці», «Гей, на біду, на горе», «У Глухові, у городі», «Ой за річкою, за Синюхою», «В одно врем'я під Єлисаветом», «Ой летить куля з ворожого поля», «Ой ще не світ», «Через сад-виноград» тощо) відтворювали вимушене переселення козацтва за Дунай, на Тамань та Кубань, запровадження російським урядом кріпаччини і рекрутчини («Ой галочки-сизоперки», «А в неділю пораненько», «Добре ж було, добре», «Поза садом-виноградом», «Вилітали орли», «Гей, віють вітри», «За Сибіром сонце сходить» та ін.). До І. п. також належать опришківські, гайдамацькі пісні. І. п. набула нового змісту в репертуарі українських січових стрільців (січові пісні), які враховували фольклорну практику та досвід літератури («Ой у лузі червона калина», «Як з Бережан до Кодри», «Гей ви, стрільці січовії», «Ой на горі, на Маківці», «Ой та зажурились стрільці січовії» тощо); легендарних оборонців Срібної Землі («В Закарпатті радість стала», «Цього року сумні свята», «А Тисою пливуть трупи»); у повстанських піснях, тобто творах вояків УПА («Там на півночі, на Волині», «Ой у лісі, на полянці», «Ішли селом партизани», «Чи чуєш ти, друже, юначе» тощо). І. п. викликали інтерес у письменників, фольклористів, літературознавців. У XIX ст. з'явилися перші їх публікації: М. Максимовича — «Малоросійські пісні» (1827), «Українські народні пісні» (1834); П. Лукашевича — «Малоросійські і червоноруські народні думи і пісні» (1836); В. Антоновича та М. Драгоманова — двотомні «Історичні пісні малоруського народу (1874—75), М. Драгоманова — «Нові українські пісні про громадські справи» (1864—80), Я. Новицького — «Малоросійські пісні, переважно історичні [...]» (1894), Д. Яворницького — «Малоросійські народні пісні [...]» (1906). Досліджували їх В. Гнатюк, Ф. Колесса та ін. Добірки цього жанру публікувалися на сторінках альманаху «Русалка Дністровая», «Запорожская старина» тощо. Збірник «Історичні пісні» (1961) не можна вважати повним, оскільки в ньому не представлені стрілецькі та повстанські пісні. Ґрунтовному аналізу специфіки цього жанру присвячені розвідки М. Костомарова «Про історичне значення південно-руської пісенної творчості» (1872), «Історична поезія та нові її матеріали» (1874); І. Франка «Студії над українськими народними піснями» (1903—13); Я. Пилинського «До питання про жанр історичної пісні» (1986) та ін. Російські І. п., записані Кіршею Даниловим (XVIII ст.), досліджували П. Рибников, А. Гільфердінг, В. Міллер та ін. Вони відрізнялися від українських І. п., близьких до сербських юнацьких пісень, формою народного вірша (інтонаційно-фразовий, або фразовик, акцентний, або ударник, специфічні різновиди метричного вірша, або тактовика) та пафосною інтерпретацією зображуваних подій. Так, для повного збірника пісень московського періоду XVIII—XX ст., підготовленого В. Міллером, виданого Петербурзькою Академією наук (1915), характерні мотиви не опору, а експансії, до яких додані бунтарські афекти, що відображено у трьох циклах таких творів: першому («Взяття Казані», «Кострюк», «Гнів Грозного на сина», пісні про Єрмака, «Казаки перед Грозним» та ін.), другому («Пісня про отруєння Михайла Васильовича Скопіна-Шуйського», «Земський собор», «Взяття Азова», «Азовський полонений», про С. Разіна — сина Степана Разіна), третьому (теми взяття Шліссельбурга, Полтави, Риги, стрілецький бунт, про Меншикова, «Судив граф Панін злодія Пугачова» та ін.), за винятком пісні «Милославський», у якій ішлося про оборону Смоленська.

Історіогра́фія *(грец. historia: оповідь про минуле і graphō: пишу, креслю)* — допоміжна літературознавча дисципліна, спрямована на висвітлення історії розвитку та нагромадження знань з історії та теорії літератури, літературної критики, фольклору, журналістики, культури тощо, відповідних першоджерел, літературних жанрів, стилів, творчої лабораторії того чи того письменника. І. є також сукупність літературознавчих досліджень, присвячених певним періодам, літературно-художніх напрямів, важливих проблем творчості, міжлітературних зв'язків та впливів, методологічних принципів аналітичної свідомості. Зразком І. за античної доби вважалася «Історія Пелопоннеської війни» Фукідіда. Орієнтуючись на неї, Ксенофонт написав перший літературний портрет «Спогади про Сократа». Сучасну І. утворюють як дисципліни, присвячені окремим персоналіям (шевченкознавство, франкознавство, лесезнавство, тичинознавство; гомерознавство, дантезнавство, гетезнавство, пушкінознавство), так і до-

слідження, що спеціалізуються з історичних періодів (вивчення античності, середньовіччя, Ренесансу, бароко, Просвітництва, романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму). Проблеми І. розглядалися у філологічних працях М. Зерова, П. Беркова, О. Білецького, М. Гудзія, М. Марченка та ін.

Історіосо́фія *(грец. historia: оповідь про минуле і sophia: вченість, освіченість)* — сприйняття історичного процесу без його тривалості, детермінованості, послідовності, вихоплення з нього важливих моментів життя людини, укрупнення їх та протиставлення інертному животінню. Часто такий погляд на історію усталюється, коли героїчне минуле вважається більш сучасним, ніж пристосовницьке сьогодення. І. характерна, зокрема, для творчості представників «Празької школи» (візії дружинного епосу, козацької боротьби тощо): поезія Є. Маланюка, О. Ольжича, Наталії Лівицької-Холодної, О. Стефановича, Оксани Лятуринської, Л. Мосендза та ін., передусім Ю. Дарагана, який своєю збіркою «Сагайдак» (1925) перший серед них почав освоювати мотиви національної І.:

То я не вітер в дикім полі,
Отруйні стріли, сагайдак —
Таким міцним солодким болем
Наповнить їх смертельний знак!..

Кому, однаково, цілунки,
Удари, рани і вино!..
В'одно — густі червоні трунки,
Та кінь, та руку на стегно!

Так пишно вмерти, гарно жити!
Ось білий лебідь — все вперед ...
І раптом, стрілами прошитий,
Паде в зелений очерет.

І. супроводжується не лише брязкотом зброї, обстоюванням настанов героїзму, а й осягненням постійно зміщуваних культурних хронотопів античності, української історії і сучасності (Д. Кремінь), заглибленням у натурфілософію як одуховнену метафізичну даність (М. Вінграновський, Л. Талалай та ін.).

Істо́рія літерату́ри *(грец. historia: оповідь про минуле і лат. litteratura: буквене письмо; освіта, наука)* — напрям літературознавства, метою якого є ретроспективне висвітлення еволюції письменства як іманентного явища в контексті літературної дійсності, культурного та соціального середовища, виявлення стильових тенденцій та напрямів, функціонування різних шкіл, поширення жанрів з урахуванням національної специфіки художнього буття та міжлітературних зв'язків і впливів. І. л. називають і наукову дисципліну, що вивчає цей процес, його причини та перебіг, виходячи за межі безпосередньої описовості фіксованих фактів розвитку письменства. При цьому дослідник має дотримуватися принципу об'єктивного історизму, застосовувати ті методологічні принципи, які найбільше відповідають сутності студійованого літературного явища або твору, не накладаючи на нього невластивих йому ідеологічних, соціальних, естетичних настанов, враховувати його сприйняття сучасниками, не абсолютизувати й не применшувати його значення. Настанови І. л. розбудовувалися за доби преромантизму та романтизму, зокрема у працях «Засновки нової науки» (1725) Дж. Віко, «Ідеї до філософії історії людства» (1784—91) Й.-Г. Гердера; «Критичні фрагменти» (1797), «Лекції про драматичне мистецтво» (1809—11) Ф. Шлегеля. Проблеми розвитку національних письменств вивчали А. Повп («Досвід про критику», 1711), Дж. Тірабоскі («Історія італійської літератури», 1772), Г. Вортон («Історія англійської поезії», 1772—82), С. Джонсон («Життєпис найвидатніших англійських поетів», 1779—81), Ж. Лагарп («Ліцей, або Курс давньої та нової літератури», 1805). У цих дослідженнях була подолана нормативна естетика класицизму, формувалося усвідомлення своєрідності кожної національної літератури, враховані досвід студій з античної літератури, набутки текстологічних праць, присвячених творчості В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Ф. Шиллера. Положення літературознавчої теорії зазнавали посутнього коригування, як в «Історії поезії» (1835), «Теорії поезії в історичному розвитку у давніх та нових народів» (1836), «Історії російської словесності, переважно давньої» (1846, Т. 1) С. Шевирьова, який аналізував роди та жанри, починаючи від античної доби. Мадам де Сталь у працях («Про письменство, що розглядається у зв'язку з громадськими настановами», 1800; «Про Німеччину», 1810) запропонувала важливі тези, які пізніше були розгорнуті у теоретичних міркуваннях І. Тена та ін. представників культурно-історичної школи. Вони розглядали національні літератури у зв'язку з природними та політичними умовами, виявили тяжіння одних літератур до класицизму, інших — до романтизму. І. Тен наголошував на понятті методу, прагнув розкрити вплив на письменство таких чинників, як раса, історичне середовище, момент. На підґрунті історизму постала історія ідей, їх наукових та художніх форм. Так, Ф. де Санктіс, на філологічних працях якого («Історія італійської літератури», 1870), як і на студіях Г. Гервінуса, К. Фішера чи Ф. Брюнетьєра, позначилася філософія Г.-В.-Ф. Гегеля, доводив самостійність письменства, пов'язував його з історією суспільства, приділяв увагу неперосічним творчим постатям, родовим, жанровим, мовним особливостям літератури. Ф. Брюнетьєр аналізував еволюцію родів та жанрів прози, поезії, драматургії, різних напрямів, зокрема романтизму, натуралізму, реалізму, робив спроби окреслити специфіку «мистецтва для мистецтва». Широкий фактичний матеріал використовували у своїх дослідженнях В. Шерер («Історія німецької літератури», 1880—88), Г. Лансон («Історія французької літератури XIX століття», 1894), запроваджуючи хронологічну систематизацію і типологію художньої творчості. Плідними були ідеї історичної поетики, що втілилися в історико-літературних студіях А. Мілюкова, А. Галахова; застосування міфологічного, порівняльно-історичного, психологічного методів. Дослідження О. Пипіна, М. Тихонравова, С. Венгерова, Л. Майкова, Я. Грота були спрямовані на узгодження позалітературних та власне літературних чинників в історичній перспективі, на виявлення періодів розвитку письменства. І. л. XX ст. зазнала тиску марксистських настанов, які спрямовували аналітичну рецепцію не на усвідомлення іманентних характеристик мистецтва, а на пріоритет позамистецьких (економічних, політичних, суспільних) чинників, що засвідчили праці Г. Плеханова, В. Леніна, П. Лафарга, Ф. Мерінга, Г. Лукача, Р. Фокса, Р. Гароді та ін. Водночас у науці залишались вагомими ві-

яння культурно-історичної школи та компаративізму. Альтернативою таким тенденціям стала духовно-історична школа, суголосні їй метафізично-феноменологічні течії, концепції, що доводили потребу висвітлення еволюції творчого духу, поєднували соціально-історичні методології з релігійно-філософськими, об'єктивні засновки — із суб'єктивними, розкривали багатство інтелектуального та емоційного світу митця, його свідомої та несвідомої сфер. Розвиток наукової дисципліни засвідчує, що історик письменства не здатний охопити весь літературний процес; можливе тільки накладення творчого та аналітичного досвіду минулого на власний, постійне зіставлення їх, наближення до істини без проголошення остаточного висновку. Такими є дослідження історії українського письменства М. Петрова («Нариси історії української літератури XIX віку», 1884; «Нариси з історії української літератури XVII—XVIII віків», 1884), праці Ом. Огоновського («Історія руської літератури», 1887—94), І. Франка («Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року»), Б. Лепкого («Начерк історії української літератури», 1909, 1912), С. Єфремова («Історія українського письменства», 1919, 1924), М. Грушевського («Історія української літератури» у 5-ти т., 1923—27), М. Возняка («Історія української літератури» у 3-х т., 1920—24), М. Зерова («Українське письменство XIX ст.», 1928; «Від Куліша до Винниченка», 1929), М. Гнатишака («Історія української літератури», 1941), Д. Чижевського («Історія української літератури: Від початків до доби реалізму», 1956), доробок наукових співробітників Інституту літератури ім. Т. Шевченка («Історія української літератури» у 8-ми т., 1967—71; «Історія української літератури» у 2-х т., 1987—88; «Історія української літератури XIX століття» у 3-х т., 1995—97; «Історія української літератури XX століття» у двох книгах, 1998). Ці дослідження розкривають проблеми І. л. з різних позицій, на підставі відмінних, на перший погляд взаємозаперечних, концепцій. Саме у їх зіставленні віднаходять перетини різних поглядів, неминучих у науковій діяльності, які вказують на достеменність літературно-художньої дійсності. Зазвичай дослідник І. л. мусить вдаватися до прийомів схематизування літературного руху, до хронологічної періодизації, що застосовується передусім для аналітичної зручності, для з'ясування діахронічно-синхронічної цілісності письменства в її перспективі з урахуванням кожної ланки безперервних ідейно-естетичних пошуків. З огляду на це можуть бути передчасними висновки про те, що сучасні вимоги до І. л. змінилися, що вона втратила актуальність, стала «анахронізмом» (Г. Грабович, «До історії української літератури», 1997). Потребу такої наукової дісципліни з'ясовує Д. Перкінс («Чи можлива історія літератури?», 1992).

«Істо́рія ру́сів» («Исто́рия ру́сов и́ли Ма́лой Росси́и») — пам'ятка українського письменства другої половини XVIII ст. від найдавніших часів до 1769. Рукопис був знайдений у 1828 у містечку Гриневі на Стародубщині, але, за твердженням Вал. Шевчука, його копії поширювалися раніше. Вперше опублікована в 1846 О. Бодянським за рукописними списками, відомими з 20-х XIX ст. Створена представником козацької старшини, перейнятої ідеями боротьби, прагненням відновити відібраний Російською імперією статус гетьманства як запоруку української держави хоча б у формі автономії. На думку С. Козака, вона виражала ранньоромантичну філософську «ідею народу» та культ героя. Гіпотетично авторами пам'ятки могли бути Григорій Кониський, Григорій Полетика, О. Безбородько. Написана російською мовою з розрахунком на широкого читача, не знайомого з українською минувшиною та культурою, вона була перекладена на українську В. Давиденком (Нью-Йорк, 1956) та І. Драчем (К., 1990). У творі представлена етногенетична та історична пам'ять, наявний високий рівень національної свідомості, збережений ще на землях Гетьманщини, менталітет українців, що прагнули до незалежності, плюралізму, визнання свободи конкретної людини, зв'язків із сусідами на паритетній основі; антимонархічні настрої твору відображені у критиці політики царського уряду. Водночас акт прилучення України до Росії був дипломатично витлумачений як єднання «з народом одновірним та єдиноплемінним за доброю та спільною волею і згодою невимушеною». Пам'ятка обстоювала елітарний суспільний лад, пріоритет «аристократизму духу», не завжди враховуючи соціальне розшарування козацтва, наголошувала на пасіонарності нації, за допомогою якої вона протистояла зовнішній агресії: приклади боротьби українців з Туреччиною, Кримським ханством, шляхетською Польщею, Москвою тощо. У пам'ятку введені фольклорні тексти — думи, історичні пісні, приказки, прислів'я, у стилі героїчного епосу змальовані постаті Северина Наливайка, Івана Богуна, Івана Сірка, Семена Палія та ін. Чільне місце відводилося в ній народно-визвольній війні 1648—54, очоленій Б. Хмельницьким, якій, як і в козацьких літописах, було дано схвальну оцінку. «І. р.» написана літературною мовою, має ознаки преромантизму. Твір вплинув на «Историю Малой России» Д. Бантиш-Каменського, «Историю Малороссии» та збірку «Українські мелодії» М. Маркевича. Його уривки надруковані на сторінках «Запорожской старины» І. Срезневського, стали основою «Повістей козацьких» М. Чайковського. Згадував про неї польський історик О. Мацейовський («Щоденники з історії, письменства і законодавства слов'ян», 1839). К. Рилєєв захоплювався її неординарними сюжетами, інтерпретуючи їх безвідносно до українського контексту в аспекті, суголосному ідеалам декабристів («Войнаровський» та ін.), О. Пушкін трактував трагічні події української історії з позиції офіційної російської історіографії (поема «Полтава»). Інтертекстуальну основу пам'ятки використовували і польські письменники, зокрема Б. Трентовський («Хованна»), Е. Ізопольський («Дума з дум українських»). Особливо вагомим твір виявився для формування свідомості нового українського письменства, яке під його впливом поверталося до іманентних основ національного буття, переосмислювало уроки історії свого народу, доходило до розуміння необхідності повернення втрачених свобод: «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Богдан» та «Нежинский полковник Иван Золотаренко» Є. Гребінки, «Маруся» Марка Вовчка, «Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський» І. Нечуя-Левицького, поеми С. Руданського та ін. Художнє прочитання текстів «І. р.» здійснив Т. Шевченко: «Тарасова ніч», «Сон» (фрагмент «Із города, із Глухова»), «У неділеньку святую», «Іржавець», «Великий льох», «Никита Гайдай», «Близнецы» тощо.

«Істóрія сімóх мудреців» — індійська повість, перекладена сирійською, єврейською, грецькою мовами та ін., найвідоміша в латиномовній версії під назвою «Historia septem sapientum Romae», написаній не пізніше XIII ст. В Україну потрапила у польському перекладі початку XVI ст. Складається з п'ятнадцяти новел, обрамлених оповіданням про принца Діолектіана та його сімох мудрих вчителів.

«Істóрія Я́кова про дити́нство Марі́ї», або **Єва́нгеліє Я́кова,** — пам'ятка раннього християнства, приписувана Апостолу Якову, в якій обстоюється ідея богообраності Діви Марії, що, за твердженням автора, походила із роду Давида. Текст називають протоєвангелієм, оскільки він присвячений подіям, що передують Новому Завіту: народженню у бездітній родині Іоакима та Анни майбутньої Матері Сина Божого, її вихованню в Єрусалимському храмі від трьох до дванадцяти літ, де вона живилася «стравою небесною», її «одруженню» з теслею Йосипом. «Історія...» збереглася грецькою та сирійською мовами; існували й ефіопська, вірменська, коптська, арабська її переробки. Однак офіційна церква не визнавала Євангеліє Якова канонічним, хоч і не перешкоджала його поширенню. Написане у II ст. н. е., воно відображало уявлення ранніх християн, коли Марія ще не стала самостійною фігурою в їхньому світосприйнятті. Це відбулося пізніше, у IV ст. н. е., у працях нікомедійського єпископа Євсевія. Навіть коли постать Божої Матері була остаточно канонізована на соборі в Ефесі (431), скликаному за рішенням візантійського імператора Теодосія II, твір залишився апокрифічним, лише деякі його фрагменти потрапили до тетраєвангелія.

Ітерати́вність — повторюваність безвідносно до присутності чи відсутності повторюваного. Термін запропонований Ж. Деррідою задля прояснення постмодерністського бачення цієї проблеми, відмінного від традиційно метафізичного, що розглядало повторення в аспекті тотожності повторюваного. Дослідник виявив два антагоністичні значення І.: можливість власного повторення та неадекватне, мутаційне повторення (альтерація), його передмислима основа. Ідентичність цілісних структур передбачає їх завершення, тому кожен знак, зокрема в езотериці та релігіях, здатен проектувати очікуваний фінал за його відсутності на дану мить, імітувати власну конечність. Первинна самтожність не явна, коли кожне повторення виявляється іншим щодо попереднього, тобто поновлює відсутність. Ж. Дерріда наполягає на виявленні визначальної присутності *іншого* в певній структурі, обстоює визнання можливої відсутності повторюваного, обґрунтовує умови вірогідної та невірогідної самтожності ідеального. Припущення «мінімальної тотожності» породжує уявлення про дублікацію понять, речей, явищ, здатних до внутрішнього подвоєння. Тому І. належить до понятійного комплексу, що не підлягає сподіваному розв'язанню, але може інтерпретуватися в аспекті іншого позначення differance, додатковості (простір повторення-заміщення відсутності), сліду, стирання якого відбувається завдяки можливій повторюваності. Вона, попри спроби винесення «за дужки» визнаного класичною метафізикою інтервалу «конечне — безмежне», частково підтверджується художньою практикою, яка, маючи ідіографічну природу, потерпає від повторень, що заповнюють її *іншим* (епігонство, клішування певних жанрів, стилів, форм). У наратології І. називає неодноразову оповідь, що може бути утворена низкою ритмічних подій, не датуватися, поширюватися на певний термін розгортання дії.

Ітифа́лік *(грец. ithyphallos: випростаний фалос)* — давньогрецька обрядова пісня, що виконувалася під час діонісій. В античній метриці І. називали трохеїчний акаталектичний триподій (−∪−∪−∪), який інколи сприймали як каталектичний лекітіон.

Ітіга́за *(санскр. Itihasa, букв.: так воно було)* — повчальна сентенція, філологічна «студія» в давньоіндійському епосі («Махабхарата», «Рамаяна») про міфічних персонажів та героїв, основою якої є розгалужена, переповнена багатьма епізодами фабула.

Ітінера́ріум *(лат. itinerarium)* — давній путівник для подорожніх або опис місцевості, шляхів тощо, зроблений мандрівником, як-от «Ітінераріум Антоніоні», у якому йшлося про дороги Римської імперії III ст. н. е.

Ї

«Ї» — незалежний культурологічний часопис (Львів, з 1988), перші чотири числа якого виходили раз на рік (1988—1991). Обов'язки головного редактора виконує Т. Возняк. З 1991 за сприяння Міжнародного Фонду «Відродження» почали з'являтися концептуальні монографічні випуски, присвячені певній проблемі: герменевтиці (1995, Ч. 5), європейській ідентичності (1996, Ч. 6), українсько-російським відносинам (1996, Ч. 7), українсько-єврейським відносинам (1997, Ч. 8), поставстрійському простору (1997, Ч. 9), українсько-польським відносинам (1997, Ч. 10), українсько-польському порубіжжю (1998, Ч. 11). У виданні «Волинь. 1943. Боротьба за землю» висвітлено трагічні події в Україні під час Другої світової війни, складні відносини між німецькими окупантами, українцями, поляками, євреями; надрукований уривок послання «Не убий» митрополита Андрея Шептицького. Випуск «Солодка свобода слова» містить міркування Дж. Орвела, П. Бурдьє, О. Старовойта, Т. Прохацька та ін. про свободу слова в сучасному суспільстві; «Ґендер. Ерос. Порно» є спробою з'ясувати особливості вираження ментальності українців у сексуальній поведінці порівняно з європейцями. У пізніших за часом випусках «Геній місця. Leopolis. Lemderg. Lwow» (Ч. 29), «Маніпуляція свідомістю» (Ч. 30) та ін. сильніше проявляються тенденції afterpostmodernism'у, поглиблюється центральносхідна культурологічна ревізія.

Й

«Йо́ва кни́га» — анонімна частина (IV ст. до н. е.) Біблії, філософська поема, складена в діалогічній формі, присвячена осмисленню етичності опозиції добра і зла. Фабульну основу твору утворює гостра полеміка між Богом і сатаною щодо життя Йова — жителя міста Уц. Його бесіди з друзями, виповнені глибоким песимізмом, ідеєю про безкарність злочину, формують основну частину тексту книги. Мотив богоборства, притаманний «Й. к.», привертав увагу багатьох письменників, зокрема Й.-В. Гете («Фауст»), Дж. Г. Байрона («Манфред»).

Йо́йгі — позаобрядові емоційно забарвлені імпровізації, в яких подано портретну характеристику присутніх на дійстві осіб, поширені у народній поезії карелів та саамів. У Й. часто вживаються пейзажні замальовки. Цьому архаїчному фольклорному жанру, що не завжди дотримується послідовності в ритмі, властиві алітерація, яка з'єднує частини тексту, звуконаслідування, елементи глосолалії.

Йокьо́ку — короткі віршові п'єси, що поєднували традиції народної та палацової вистави; за стилем близький до танка і ренґа жанр японської драматургії. Їх запровадили у XIV ст. в театрі Но актори Канамі і його син Дзеамі. Сюжетною основою Й. були японські та китайські міфи, легенди, які відображали головну концепцію буддизму про марність земного життя. Композиційні нормативи жанру передбачали поєднаний зі співом (солісти і хор у супроводі оркестру) і танцями діалог двох дійових осіб сіте і вакі, кожна з яких могла мати кілька супутників.

К

Кабала́ *(євр. kabbālāh: таємна наука)* — ірраціональний містичний рух в юдаїзмі, який поєднував пантеїстичні настанови неоплатонізму та міфологеми гностицизму з вірою в Біблію як сукупність сакральних символів, практикований у значенні особливого коментаря до цієї книги. К. виникла на хвилі заперечення формалізму Тори, раціоналізму раввинських шкіл, християнської схоластики; нагальною вважала потребу екстатичного занурення у сутність світу, пізнання таємничого єства Бога, що не схвалювалося офіційною релігією, подолання дуалізму матерії та духу; обстоювала концепцію вічної душі та її ненастанного перевтілення. Прихильники К. порушували питання космогонії (Книга Буття), використовуючи досвід східних теософій, александрійської школи. Ранньою пам'яткою К. є невеликий за обсягом трактат «Сефер Єріца» («Книга Творення», III—VIII ст.), приписуваний Аврааму. Він складався з лаконічних нарацій та затемнених висловлювань про таємничий зв'язок між цифрами від 0 до 9; між 22 літерами єврейського алфавіту й довкіллям. Поширювалися й інші аналогічні твори, що збереглися у фрагментах, присвячених тлумаченню божественної світобудови, імен янголів, уникненню недуг, ворогів та ін. Основи К. закладали євреї Іспанії та Провансу, остаточно рух сформувався у XII ст. До К. були додані ідеї, запозичені з арабської філософії та християнства. У містичному русі виокремлені три напрямки: метафізичний, етичний та магічний. Систематизований виклад К. вміщений у написаній по-арамейськи «Книзі Сяйва» («Сефер Зогар», XIII ст.), в якій з позицій антропоцентризму подані коментарі до Мойсеєвого «П'ятикнижжя». Її упорядник Мойсей де Леон (?—1305) приписав авторство талмудисту Симону, сину Йохая (2 ст. до н. е.). Популярність цієї книги зумовлена проповідями палестинця Ісаака Лур'ї (1533—72). Вчення не має стрункої філософської системи, поєднує різні жанри, першорядного значення надає молитві. Згідно з антиномічним світоуявленням кабалістів, неприступний Бог (Ейн-Соф) сягає визначеності у десяти стадіях саморозгортання через творчі метафізичні сили (сефіроти), за допомогою яких він спілкується зі світом. Вони вважаються знаряддями або каналами його діянь, графічно зображені у вигляді перевернутого дерева життя (arbor cabbalistica) з десятьма гілками та плодами (вінець, мудрість, впізнавання, милість, сила, краса, перемога, велич, основа, царство), які підпорядковані трьом його принципам (воля, милосердя, справедливість) і символізують макрокосм досконалої першолюдини — Кадмона. У вченні йдеться про ліву, північну сторону Ягве, наділену специфічною еманацією, яка перебуває під знаком не віддільного від нього Самаеля, тобто сатани. Особливого значення в К. надано числу 666, що означає шість днів створення світу, шість літер імені Бога, а в Талмуді, як доводить М. Кортелл (Таємниці давніх цивілізацій. Пророцтва Тутанхамона. — М., 2002), вказує на месію — тлумачення, що відрізняється від християнського (вказівки на звіра-антихриста). Іноді це зображення замінюють на десять променів. Езотерична магія та символіка К. привернула увагу християнських теологів (Дж. Піко делла Мірандола, Й. Рейхлін, Парацельс та ін.), які прагнули реалізувати ідею універсальної вселюдської релігії, та окультистів, викликала інтерес у пересічних європейців. Після перекладу на латину, здійсненого бароном Розенротом («Cabbala Denutate», 1677), К. зацікавилося широке коло читачів, письменників. Вчення поширилося XVII ст. у Польщі та в Україні, сприяло формуванню хасидизму.

Кабаре́ *(франц. cabaret, букв.: шиночок)* — невелика за обсягом музично-танцювальна, гумористично-сатирична вистава розважального характеру, зіграна невеликою групою акторів у кав'ярні, ресторанчику або малому залі. Виникла у Парижі в останню чверть XIX ст. Складається з коротких номерів (естрадні монологи, скетчі, куплети, пісеньки тощо), які оголошує конферансьє. Одним із засновників К. був поет А. Брюан. На межі XIX—XX ст. К. поширилися в Німеччині (берлінський «Голубий Пегас»), у Польщі («Зелений Балонік») тощо.

Ка́бі (*гінді*) — індійський народний поет-пісняр, учасник публічних змагань з іншим поетом, під час яких вони імпровізували пісні на задану слухачами тему

Кабу́кі (*япон вистава із пісень і танців*) — традиційний різновид японського класичного театру, позначений високим рівнем стилізації, поєднанням різних форм сценічного дійства (драматичний діалог, танець, лялькове видовище і т п), виконуваного під музичний акомпанемент Мав менше сценічних умовностей, ніж театр Но Виник наприкінці XVI ст завдяки танцівниці Окуні із храму Ідзумо (Кіото), яка сформувала першу жіночу трупу Невдовзі аналогічні акторські колективи з'явилися в Едо (Токіо), Осаці тощо, проте в 1629 були заборонені через звинувачення в аморальності Їх замінили трупи підлітків та юнаків, які теж опинилися поза законом (1652) П'єси театру К (кякухон) переважно ґрунтуються на історичній та побутовій тематиці (життя можновладців доби Хейян, героїчне минуле самураїв), висвітлюють долю закоханих, яка часто закінчувалася трагічно (вистави сіндзю-моно)

Кабу́с-наме́ — див **Унсу́р аль-Маалі́.**

Кавати́на (*італ cavatina, від cavare здобути, викопати, видумати*) — лірична пісня, сольний номер в опері, ораторії, короткий простий музичний твір у складі арії

Кавка́зька гру́па по́льських письме́нників (*польс polsky poeci kaukascy*) — неформальна група польських письменників-романтиків, переважно поетів, засланих на Кавказ після невдалого антиросійського повстання 1830—31 М Бутовт-Анджейкович, С Винницький, Х Корсак, Т Лада-Заблоцький, В Стшельський, Л Янішевський, К Петрашкевич та ін Вони перебували під впливом байронізму, лірики А Міцкевича («Кримські сонети»), почасти О Пушкіна («Кавказький бранець»), М Лєрмонтова, О Бестужева-Марлінського були носіями польського провіденціоналізму Сприймали Казказ як антитезу Європи, кару для вигнанців, але віддавали належне волелюбним горцям, проти яких були змушені не зі своєї волі воювати, в їхній ліриці інколи траплялись екзотичні мотиви Водночас вони досить скромно поціновували свій доробок, друкувалися на сторінках польськомовних видань, «Гвязда» (Київ), «Атенеум» (Вільно), «Рочник Літерацький» (Вільно), зверталися до жанру елегій, епітафій тощо

Ка́в'я (*санскр kawia поезія, поема*) — література як мистецтво слова в індійській давній і новій поетиці на відміну від сакральних текстів (агама), історичних творів, наукових трактатів (састра) К охоплює драму (дріш'якав'я), епічні поеми (гадькав'я), лірику (трав'якав'я), художню нарацію (катга), агіографію

«Кав'яда́рша» (*санскр · дзеркало поезії*) — трактат з поетики індійського письменника Дандіна (VII ст), в якому обґрунтовувалися теоретичні засади літературної творчості, підсумовувався досвід індійського письменства На думку автора, художній твір складається з тіла, тобто послідовності слів що виражають певний сенс, та із засобів оздоблення (аланкара) Перший розділ трактату присвячений аналізу родів та жанрів прозової, віршової, «змішаної» літератури, літературної мови (санскрит, пракрити, апабграмша), різновидів алітерації (анупраса), двох основних стилів — природного, ясного (вайдарбгі) та важкого, вишуканого (гаудія), що відповідають античному й елліністичному аттикізму й азіанізму У другому розділі були розглянуті різновиди аланкар смислових (порівняння, метафора, натяк, гіпербола, семантична гра) і словесних (внутрішня рима) Третій розділ детальніше висвітлював особливості внутрішньої рими

Кав'я́рня літерату́рна (*польс kawiarna literacka і франц cafe litteraire*) — традиційні зустрічі письменників, здебільшого початківців, за чашкою кави, своєрідний несталий творчий осередок, започаткований на теренах Франції з XVIII ст, поширений пізніше в інших країнах Європи К л спонукає до обміну думками, поглядами, спричинює появу ідей, артистичних смаків, формування літературних шкіл, стилів Так виникли, зокрема, «Молода Муза», Київська школа

Када́нс (*франц cadence, від італ cadenza, з лат cado падаю, припиняюся*) — гармонійний, мелодійний зворот, сольний імпровізаційний епізод в інструментальному концерті У поетичному мовленні застосовується на позначення музичної, тональної завершеності періоду чи фрази, близький до пуанта, але не гостротою чи різкістю думки, а пов'язаною зі змістом структурною мелодійністю Часто має афористичну форму, завершує строфу, іноді весь віршовий твір К цінували в різні літературні епохи як свідчення високої артистичності лірика Особливо на його важливості акцентували за доби класицизму, про що писав Н Буало у віршованому трактаті «Мистецтво поетичне»

Давайте нам лиш те, що може бути миле,
В кадансі вірному усі напружте сили [ ]
(переклад М Рильського)

Каде́нція (*італ cadenza, від лат cado падаю, припиняюся*) — зниження інтонації, що спостерігається наприкінці строфи Застосовується у поетиці Поняття, утворене від терміна «каданс»

Кадр (*франц cadre оправа, рамка, від італ quadro квадрат*) — окремий знімок на кіноплівці, зображення обмежене певними розмірами Сукупність К (нерухомих картинок) при швидкому їх перегортанні витворює ілюзію руху, тому К має протяжність у часі Складник фільму, що містить окремий момент руху, знятий кіноапаратом, називають монтажним К, виклад його змісту в режисерському сценарії кінострічки — сценарним Так називають і частину фільму чи телепередачі, де відображена певна сцена, знята за безперервний відрізок часу роботи камери Цим прийомом послуговуються при створенні відповідних сценаріїв та їх реалізації під час зйомок

Кадрува́ння — вибір рамки, ракурсу, плану найвиразнішого зображення Здійснюючи К під час кінозйомки, оператор враховує текст сценарію, попередні монтажні композиції

Каза́ння — жанр ораторсько-повчальної прози, релігійна проповідь, іноді урочисті слова священика під час літургій, коментування текстів Євангелій Вживається поряд із повчаннями, але, на відміну від них, спрямоване не на інтелектуальну, а на емоційну сферу слухачів Елементи К розробляли отці церкви, зокрема представники кападокійської школи Найталановитішим прихильником цього жанру за

києворуської доби вважався єпископ Кирило Турівський (прибл 1130—34 — прибл 1182), твори якого виповнені ремінісценціями з доробків Єпифанія Кирського, Євсевія Александрійського, Василія Великого, Григорія Назіанзина, Климента Болгарського та ін, особливо Іоанна Золотоустого, як зразкові збереглися у «Кормчій книзі» (1282), їх переписували у збірники «Золотоуст», «Ізмарагд», «Торжественник» Популярними були його слова «У неділю квітоносну», «На Вознесіння», «Слово Кирила, недостойного монаха, по Великодню [ ]» та ін Досвід Кирила Турівського використовували духівники пізніших часів Лазар Баранович («Меч духовний», 1666, «Труби словес проповідних», 1674), Іоаникій Галятовський, автор книги «Ключ розуміння» (1659, 1665), в яку увійшов трактат «Наука, албо Способ зложеня казаня», Антоній Радивиловський («Огородок Марии богородицы», 1676, «Вінец Христов», 1688), Варлаам Ясинський та ін Іноді, зокрема, в контексті козацького бароко, у творчості мандрованих дяків, тексти К набували пародійного звучання Однією із таких пам'яток було «Казання руське», написане на Поліссі (прибл 1697), автор якого, будучи добре обізнаним із Біблією та апокрифами, володіючи латиною, глузував над кліщованими проповідями та церковною догматикою Виголошуючи тезу «Ex nihilo nil sit» («З нічого ніщо не виникає») Тіта Лукреція Кара, він дотепно, в бурлескно-травестійному тоні інтерпретував утворення світу, пригоди перших людей — Адама та Єви, боротьбу між архангелом Михаїлом та Люципером Відома також пародійна «Служба пиворізам та піякам» (1740)

Ка́зка (*нім Märchen, англ folktales, франц contes, рос сказка*) — жанр усної народної творчості, відрізняється від інших фольклорних наративів (легенда, переказ, бувальщина тощо) настановою на вимисел Ознаки К по-різному виокремлюють у системі оповідної прози Незважаючи на особливу структуру, семантику, поетику та зміст жанру, американський дослідник С Томпсон розглядав поняття «К » широко, відносячи до неї всі усні та письмові форми фольклорної епіки Відсутність жанрової єдності К зумовлює невизначеність її смислових меж За семантикою К розмежовують на три умовні групи — чарівні казки, побутові казки та казки про тварин, а за структурними ознаками — на кумулятивні, авантюрні, легендарні, анекдотичні, сатиричні, гумористичні Така класифікація спонукала західноєвропейських учених відмовитися від єдиного терміна, застосовувати назви Märchen (чарівні та почасти побутові К) і Fabel (К про тварин та побутові) на противагу сагам К трактують як уламок десакралізованого ритуального міфу, в якому всі персонажі та події вважаються реальними За уявленнями скіфів, персоніфікована К була дружиною бога Малая, навчила людей мови та розуміння світу Дослідники К як фольклорного жанру (Я Грімм, А Кун, В Шварц, Ф Лібрехт, В Мангардт, Ф Буслаєв, О Афанасьєв, К Я Ербен, О Потебня, Е Тейлор та ін представники міфологічної школи) розглядають її у значенні міфологеми, своєрідного уламка міфу, що потрапляє в інший смисловий контекст, виконує нові естетичні функції, на чому наголошували Ф Боас, С Томпсон Так, академік Б Рибаков тлумачив українську народну К «Покотигорошко» як трансформацію давнього міфічного сюжету, що сягав доби пізнього неоліту Той жанр, який О Міллер, П Чубинський назвали міфологічною К , виявився чарівною К , зберігає архаїчну модель езотеричного світу, у К про тварин відображене первісне тотемічне уявлення Є Мелетинський («Міф і казка») наголошував на неправочинності змішування К і міфу, притаманного працям Ф фон дер Лайєна, А Дундеса, К Кенгеса, Р Маранти, вважав, що ці жанри розрізняються за способом інтерпретування середовища та художнього відображення На думку К Леві-Строса («Структурна антропологія»), відмінність між міфом та К — кількісна Втрачаючи первісні характеристики, магічну інтенцію, жанр міфу поволі набував ознак недостовірної, вигаданої прози, часто з неприхованою іронією оповіді, імітував витівки трикстерів, пов'язаних із зооантропологічним світобаченням, був спрямований на поєднання чарівного та побутового аспектів, доповнення традиційних фабул новими Так, у побутових К до давніх наративів додавалися інколи зразки літературного походження — фацеції, шванки, новели, фабльо тощо Розрізняють К та легенду Однією з важливих проблем К , порушуваних фольклористами XIX ст , є поєднання у творах регіональних та світових мотивів, мандрівних сюжетів Адже, будучи яскраво національною оповіддю, відображаючи світорозуміння, самоусвідомлення кожного конкретного народу, його аксіологічні та онтологічні орієнтири, особливості виголошування кожного оповідача-казкаря, вона або відсилає до інтертекстуальних джерел, або розвиває власні фабули, що виникли паралельно зі схожими фабулами в усній народній творчості інших народів К завжди має усталену структуру і композицію, стандартний зачин та кінцівку, полярне протиставлення груп персонажів, позбавлених психологічної характеристики У ній відсутні розгорнуті описи природи чи побуту, динамічний сюжет побудований на основі випробувань головного героя з гіперболізованими фізичними та духовними якостями, йому властиві «замкнутий час», подієва цілісність, спрямована на неминучу перемогу добра над злом, щасливе завершення композиції (happy end) Попри морально-дидактичну та пізнавальну настанови, К привертала увагу невичерпністю фантазійного мислення, художньою переконливістю, розважальним пафосом Близькі до казкових сюжети писемно зафіксовані у києворуських літописах (про білгородський кисіль, Микиту Кожум'яку тощо), у XVII ст представлені у збірнику «Небо нове» (1666) Іоаникія Галятовського Термін «К » спочатку вживався як синонім байки, що засвідчували «Лексисъ, сиріч реченія, въкратцѣ събраны и из словенскаго языка на простий рускій дъалектъ истолкованы Л Z» (1596) Лаврентія Зизанія та «Лексиконъ словенороссскій и именъ тлъкованіе» (1627) Памва Беринди Вперше дефініцію жанру, названого Fabula ficta, commentitia narratio, подав М Остолопов у «Словнику давньої та нової поезії» (Петербург, 1821), з'ясовуючи функцію вимислу І Срезневський, студіюючи український фольклор, відмежував народну К від літературної, пропонував поділяти казковий матеріал на міфологічний, билинний та фантастично-гумористичний (разом із К про тварин) Визначальним принципом вивчення К у XIX ст був порівняльно-історичний метод, який використовували Ф Буслаєв, О Афанасьєв та ін О Ве-

селовський наголошував на особливій ролі мотиву у формуванні сюжету, аналізуючи складники цього епічного розповідання як у синтагматичному, так і в парадигматичному аспектах Використовуючи науковий досвід своїх попередників, передусім О Веселовського, Р Волков запровадив інваріантну структурно-синтагматичну модель кількох аналогічних за темою сюжетів, зокрема про невинно гнаних Питання схожості, навіть тотожності фабул К різних народів ґрунтовно проаналізували представники міграційної (Т Бенфей, О Веселовський) та антропологічної (Е Ланг, Дж Фрезер) шкіл, заклавши підвалини казкознавства, на підставі яких інтерпретується ізоморфна основа семантичних комплексів жанру, притаманна світобаченню архаїчних суспільств, що функціонує у вигляді архетипів у народній творчості пізніших поколінь, до сьогодення включно Цей напрямок був розвинений у дослідженнях Й Больте німецької середньовічної напівфольклорної спадщини та у п'ятитомному виданні «Примітки до "Дитячих і домашніх казок" бр[атів] Грімм» (1913—32) чеського вченого Ї Полівки, присвяченому порівняльному огляду слов'янських, західноєвропейських та інших К і їхньої історії у світовому контексті Джерела усно-народного жанру вивчали представники фінської школи, які зафіксували покажчики поширених сюжетних типів (А А Аарне та ін), а також росіянин М Андрєєв, білоруси К Кабашников, М Новиков, поляк Ю Кшижановський, болгарка В Кашпарікова та ін Значний внесок в опрацювання жанру К здійснили представники тартуської школи В Пропп, полемізуючи з атомарним уявленням про казковий сюжет у фантастичній К , розкрив її етнографічне підґрунтя, зокрема в ритуалах ініціації Для класифікації наративних жанрів усної народної творчості фольклористи використовують структурний метод В Проппа («Морфологія казки»,1969), за яким у К виокремлено тридцять одну функцію персонажів, на підставі чого сюжет утворюється комбінацією їхніх дій Концепцію В Проппа підтримав американський учений К Пайк, аналізуючи емічні та етичні складники чарівної К , А Дундес поширив ідею анімістичного, тотемічного й інших аломотивів, використовуючи історико-географічний метод реконструювання початкової форми жанру На початку формування українського казкознавства дослідження К провадили письменники та літературні критики І Срезневський, Є Гребінка, О Бодянський, П Куліш, М Костомаров, І Верхратський, Т Рильський, М Сумцов, П Житецький, Х Ящуржинський та ін Наукові основи вивчення К закладали І Рудченко («Народні південноруські казки», 1869—70), П Чубинський (другий том «Трудів етнографічно-статистичної комісії в Західно-Руський край », 1878), М Драгоманов («Два українських фаблЬо та їх джерела», «Українські народні оповідання у французькій мові»), І Манжура («Казки, прислів'я тощо, записані в Катеринославській та Харківській губерніях », 1890), Б Грінченко (третій випуск «Етнографічних матеріалів, зібраних в Чернігівській та в сусідніх із нею губерніях», 1897), І Франко («Казка», «Пісні та казки про Правду і Неправду», «Національний колорит у казках Бодянського», «Перше видання "Наських казок" Бодянського», «Байка про байку»), В Гнатюк (перший том «Етнографічних матеріалів з Угорської Руси», 1890, «Українська народна словесність», 1916, «Народні байки», 1919), М Грушевський («Історія української літератури» — Т 1), Ф Колесса («Українська народна словесність», 1938) та ін Важливі спостереження щодо К наявні у фольклористичних працях О Потебні («Про деякі символи у слов'янській народній поезії», 1860) Специфіка української К розкрита у дослідженнях Р Волкова («Дослідження із сюжетоскладання народної казки», 1924), С Мишанича («Народні оповідання», 1983, «Українська народна казка», 1986), Олени Бріциної («Українська народна соціально-побутова казка / специфіка та функціонування», 1989), Лідії Дунаєвської («Українська народна проза /легенда, казка/ — еволюція епічних традицій», 1997), І Ханти («Соціально-побутова казка») та ін Перші публікації текстів К з'явились у XIX ст «Народні південноруські казки» (1869, 1870), «Малоруські народні перекази і оповідання» (1876) М Драгоманова Подією на теренах фольклористики було видання К Поділля, зібраних О Димінським у XIX ст , надрукованих у 1928 М Левченком З 1976 твори цього жанру публікували в серії «Українська народна творчість», з 1984 — у багатотомній «Бібліотеці української усної народної творчості» У збірниках використаний прийнятий у міжнародній фольклористиці світовий індекс сюжетів — покажчик Аарне-Томпсона («Порівняльний покажчик сюжетів Східнослов'янська казка», 1979) Про невичерпний потенціал К свідчать її видання у 60—90-ті XX ст в упорядкуванні І Березовського, В Бойка, Лідії Дунаєвської, В Давидюка, С Пушика, М Зінчука, І Хланти, М Дмитренка, С Шевчука, П Лінтура, М Зінчука та ін

Ка́зка про твари́н — найархаїчніший різновид казки, де діють персонажі зі світу тварин, іноді — птахи, риби, плазуни, комахи Походить від мисливських та скотарських нарацій з елементами анімізму, анімалізму, пов'язана з десакралізованою тотемічною моделлю світу (тотем), яку дослідив Л Леві-Брюль («Надприродне в первісному мисленні»), з етіологічними міфами про зооантропоморфних культурних героїв-трикстерів, персоналізованих у дисертації «Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин» (2004) Світлани Карпенко Певні істоти були уособленням представників фратрій, які брали участь у змаганнях («Лис і рак»), засвідчуючи спритність, мудрість та ін чесноти свого племені порівняно з іншими У таких казках діють алегоричні персонажі, наділені сталими, суголосними народному розумінню характеристиками, які відображають типові риси людей мудрість (сова), силу (лев, орел), хитрість, улесливість (лисиця), вайлуватість (ведмідь), боягузтво (заєць), жорстокість, недотепність (вовк) тощо В окремих випадках традиційні характеристики порушено, як у казці «Танцюристий заєць», головний персонаж якої зображений сміливим героєм лісу, а персонаж, звиклий обдурювати інших, сам стає ошуканим, як-от героїня казки «Лисичка-сестричка» К п т властиві дидактичні, гумористичні, сатиричні, соціально-побутові настанови, повчально-розважальний зміст Назви тварин у них поєднані зі сталими епітетами-прикладками мишка-шкряботушка, жабка-скрекотушка, лисичка-кума, вовк-панібрат, ведмідь-набрідь, зайчик-побігайчик, коза-дереза, рак-неборак та ін Образу лисиці-хитрунки у казках інших народів, зокрема афроамериканців, відповідають кролик, опосум чи єнот Інколи переmож-

цями змагань бувають свійські тварини («Пан Коцький», «Котик, півник і лисиця» та ін), засвідчуючи перевагу скотарського способу існування над звіроловством Зрідка серед персонажів К п т з'являються люди («Солом'яний бичок», «Коза-дереза» тощо) Невеликим за обсягом, зі спрощеною невишуканою поетикою К п т притаманні нескладна композиція, що починається топонімічним («В однім лісі розвелося дуже багато яструбів») чи хронологічним («Був один господар і мав старого пса») вступом, але без традиційної кінцівки, використовуються прийоми ретардації, числової символіки, їй властивий наскрізний ритмолад, широке застосування прислів'їв, приказок, загадок, розгорнутих діалогів, алітерацій, звуконаслідувань, іноді трапляється оказіональне римування Для цього жанру характерна авантюра, що починається із зав'язки, конфлікту між двома персонажами «Лисичка-сестричка та вовк-панібрат», «Домашні й дикі гуси» тощо У соціально-алегоричній К п т головний герой виступає на тлі інших «Як яструб вiйтував», «Птиці за панування орла», «Чому йоржі втікають од великої риби» тощо Деякі з них побудовані за «методом нарощування ефекту» (Р Волков), як-от казка «Як заєць шукав смерті», що складається з послідовно нанизуваних епізодів (не більше трьох) У частині К п т використано кумулятивний принцип (кумулятивна казка) із контамінацією («Коза з горіхами», «Горобець і бадилинка» тощо), розрахований на формування логічного та аналітичного мислення дитини, її морально-етичних настанов Але здебільшого твори цього жанру виконують повчально-розважальну функцію За підрахунками М Андреєва (стаття «До характеристики українського казкового матеріалу», 1934), кількість К п т серед аналогічних творів українського фольклору становить 14% У 1976 з'явилося академічне видання «Казки про тварин» з упорядкуванням та вступною статтею І Березовського Еволюція К п т сприяла появі аналогічних жанрів для дорослого реципієнта алегорично-повчальна байка, притча у творчості Езопа, Федра, оповіді «Панчатантри», тваринний епос на зразок «Рейнеке-лиса», сатиричні «Казки для дітей чималого віку» (1882—84) М Салтикова-Щедріна, оповідання «Те, чого не було» (1882) В Гаршина, комедії «Шантеклер» (1910) Е Ростана, гуморески «Надзвичайні вибори», «Оповідання Цапа Бородецького» (1928) Ю Вухналя, антиутопії «Звіроферма» (1945) Дж Орвелла

Ка́зка-анекдо́т — жанр на межі між сатиричною казкою та анекдотом, в основу якого покладено комічний сюжет, доповнений різними художніми деталями, несподіваними епізодами, смішними ситуаціями, неочікуваною розв'язкою

Казка́р — талановитий виконавець казки, який відтворює фольклорні сюжети, дотримуючись оповідних традицій, і водночас виявляє своє ставлення до репрезентованого ним тексту, має власний наративний репертуар Дослідники, відзначаючи важливість постаті К , виокремлюють їх групи за типологічним принципом Так, В Пропп визначає типи К за репертуаром (К -епік, який надає переваги чарівній казці, К -новеліст, схильний до побутової чи анекдотичної казки, мораліст, що звертається до дидактики, «універсал», здатний відтворити будь-який різновид жанру), манерою чи способом виконання (К , здатний до теревенів, К -реаліст), ступенем творчості (імпровізатор, традиційник) Д Зеленін наголошує на соціальній характеристиці К вояцький, ремісницький, бурлацький типи тощо Деякі фольклористи вважають за доцільне видавати казки, групуючи їх не за регіональними особливостями, а за виконавцями В Україні відомими професійними К були Р Чмихало, Х Провора, І Розсолода, А Грицуняк, Т Гринишин, А Крицький, С Пуздрач, К Дерев'янченко, А Крупій, А Калин, В Королович, М Галиця, Ю Ревть та ін

Казкозна́вство — відгалуження фольклористики, сформоване у XIX ст , предметом вивчення якого є казка, проблема її збирання, опрацювання, систематизації, висвітлення різними школами та напрямами науки про народну творчість Засновниками К вважаються німецькі вчені (брати В та Я Грімм, Т Бенфей, Й Больте, А Левіс оф Менар), французькі (П Себійо, Е Коскен, Ж Бедьє, П Сентів), російські (О Афанасьєв, Ф Буслаєв, О Веселовський, І Худяков), фінський (А А Аарне), українські (І Срезневський, І Рудченко, М Драгоманов, П Чубинський, О Потебня, В Гнатюк та ін) У XX ст помітну роль у К відіграє фінська школа, що виробила концепцію, альтернативну порівняльно-історичній, міграційній, антропологічній школам У 1907 була заснована Міжнародна федерація фольклористів (Гельсінкі), що з 1910 видає періодичну серію монографій та показників різних типів казок народів світу Для становлення українського К важливою була діяльність Наукового товариства імені Тараса Шевченка, що видало 38 томів «Етнографічного збірника» (1895—1916) за редакцією В Гнатюка Значний внесок у фольклористику зробила Казкова комісія (1924—29) при Російському географічному товаристві (С Ольденбург, М Андреєв) Розголосу набули монографії В Проппа («Морфологія казки», 1929, 1969, «Історичні корені чарівної казки 1946), його посібник «Російська казка» (1984), ґрунтовні студії І Полівки (1932), К Горалека (1964, 1966), дослідження «Образи східнослов'янської казки» (1971) М Новикова, «Народні традиції і фольклор» (1986) К Чистова, а також праці Є Померанцевої, В Анікіна, Є Мелетинського, Г Сухобруса, І Березовського, Людмили Дунаєвської, Олени Бріциної, К Кабашникова, Г Барташевича, І Крука, Л Барага, М Люті, Л Регліха, А Дундеса, К Леві-Строса та ін Проблеми К постійно висвітлювалися на сторінках міжнародного часопису дослідників казкової та неказкової народної епіки «Фабула» (Берлін, з 1957), у сучасній фундаментальній, написаній англійською та німецькою мовами праці «Енциклопедія казок — настільний посібник для історичних та порівняльних казкознавчих студій» у 12 т за редакцією К Ранке, виданні наукової серії казок народів світу берлінської Академії наук, а також у діяльності Міжнародного товариства дослідників народної прози, Міжнародного товариства етнології і фольклору Європи, Міжнародного комітету славістів, Міжнародної асоціації україністів

Казуа́льний (*лат casualis, від casus випадок*) — випадковий, такий, що не підлягає узагальненню

Казу́їстика (*лат casus випадок*) — застосування загальних догматичних положень до окремих випадків (у середньовічному праві та богослів'ї), у сучасній юриспруденції — використання чинних норм щодо юридичних фактів Поняття вживається у переносному значенні і в літературознавстві на позна-

чення крутійських спроб доведення хибних або сумнівних положень, обстоювання другорядних дрібниць, що виникає під час полеміки, спрямовується на нехтування принципами еристики

Ка́зусний *(лат casus випадок)* — надзвичайно складний, заплутаний

Какoло́гія *(грец kakos поганий і logos слово, вчення)* — вислів, у якому правильно узгоджені граматичні форми, але порушене звичне слововживання, поєднуються несполучувані слова, наприклад «грати значення» замість «грати роль» Випадки К спостерігаються у творах сміхової культури, в художній літературі «низького» стилю *«А та Юнона, суча дочка, / Розкудкудахкалась, як квочка»* (І Котляревський)

Какофемі́зм *(грец kakos поганий, phēmē мова)* — вживання образливих висловів, яке часто практикують у полеміках, у фейлетонах, критичних статтях чи виступах, спрямованих на «знищення» опонента тощо

Какофо́нія *(грец kakophōnia, від kakos поганий і phōnē звук)* — безладне нагромадження звуків, протилежне евфонії, різновид дисонансу, доведений до абсурду К з епатаційною метою використовували авангардисти, зокрема футуристи (М Семенко *«Дивлюсь на море з стрункостелі»*), дадаїсти, частково сюрреалісти

Каламбу́р *(франц calembour гра слів, англ pun, нім Kalauer)* — стилістичний прийом, заснований на багатозначності, за якого гра слів (омонімів, паронімів, повторів, будь-яких форм багатозначності), витворює ефект подвійної семантизації, зумовлює появу фразеологізмів, неологізмів Іноді вживається як вишукана самостійна мініатюра Має ознаки одивнення *«Прийомний син барона був баран»* (Ліна Костенко) Найповніше стилістична функція К розкрита в комічному й сатиричному жанрах, як-от у гуморесці «Гагара» Остапа Вишні, де обігруються слова *охотник* та *мисливець* Інколи К застосовується і в трагедії («Гамлет» В Шекспіра *«Клянусь, я за красу не дбаю, пані, / Що збожеволів він, на жаль, це правда, / І правда, що на жаль, і жаль, що правда / Зворот незграбний, ну, та Бог із ним»*, переклад Л Гребінки) Часто за принципом К будуються омонімічна, синонімічна, антонімічна рима, в якій враховується жартівлива етимологізація слів

З коси Бузько летів на балку
(Косар косу там брав на брус)
І сів Бузько в дворі на балку,
На довгий дерев'яний брус (Д Білоус)

К відомий як у фольклорі (*«Коли коли, а коли й обтісуй»* *«Був собі цебер — перецебрився, мав діти цебереньята-перецеберинята»*), так і в літературі, що живиться його джерелами, і в журналістиці Особливо популярним був К за доби бароко «Про те ж» Лазаря Барановича або «Епіграми від Джона Овена» Івана Величковського На К побудований твір «Аліса в країні чудес» Льюїса Керролла Особливо ним захоплюються неоавангардисти та постмодерністи, зокрема Ю Андрухович, В Пелевін, В Сорокін та ін До К відносять також протезіс, епентезіс

«Ка́левала» — карело-фінський народний епос, зведення епічних, героїчних, весільних та заклинальних імпровізованих рун, що виконувалися у супроводі національного музичного інструмента кантеле Текст цієї пам'ятки зібрав та впорядкував фінський фольклорист Е Льонрот на основі карельських, фінських, іжорських джерел, записаних від А Перттунена та ін оповідачів У 1835 він опублікував першу її композицію (32 руни), а в 1849 — другу (50 рун) Е Льонрот назвав пам'ятку за країною, де жили нащадки міфічного Калева Нове видання фінською мовою (1949) здійснив О Куусінен У творі немає єдності рун, тому він не сприймається як цілісний, характеризується відсутністю наскрізного сюжету В оповіді відсутня історична основа, використані переважно міфічні інтертексти, події, пов'язані з чудесним походженням героїв та їхніми пригодами Вони підпорядковують свої подвиги не інтересам спільноти, а своїм власним, часто використовують допомогу шаманів «К» складається з низки фрагментаризованих циклів, що оповідають про легендарних персонажів, передусім співця Вяйнямйойнена — сина дочки повітря, культурного героя, деміурга, чарівника, шамана, мешканця первісного океану орача та сіяча ячменю Йому приписується створення світу з яйця, знесеного качкою на його коліні, що піднімалося над водою, а також зі скель, рифів, здобування вогню з черева вогненної риби Його культурна діяльність супроводжувалася магічними діями, часто пов'язаними зі словесними формулами Так, для завершення побудови човна з поламаного веретена йому бракувало трьох магічних слів, які він знаходив у потойбіччі (Туонелі), у нутрощах пробудженого від міцного сну велета Віпунена Вяйнямйойнен повертає людям сонце і місяць, привласнені Ловхі — володаркою північної країни мороку Похйоли, викрадає у неї чарівний млинок-самомел сампо, викуваний божеством повітря, «ковалем небесного заліза» Ільмарiненом, який сватався до неї Млинок розбивається під час боротьби Ловхі із зухвалим викрадачем Мудрому культурному героєві, який винайшов кантеле, зачаровуючи шляхетною грою звірів та птахів, протистоїть Йовкахайнен, самовпевнений брат Ільмарінена, іноді — Вяйнямйойнена Він програв Вяйнямйойнену змагання у співі та мудрості і мусив віддати йому як викуп власну сестру У рунах цей епізод відтворено у вигляді діалогу, низки філософських загадок-відповідей космогонічного змісту, типових для архаїчного міфу про трикстера Менш виразним є фрагмент із дівою-лососем Велламо, що насправді виявилася русалкою, яку Вяйнямйойнен нібито зловив собі на обід, але випустив у море, дізнавшись, що вона мала намір одружитися з ним, вдруге спіймати її він уже не зміг Очевидно, міф про Велламо закорінений у тотемічних версіях про одруження культурного героя з господинею тваринного світу Мотив сватання відмінний у різних рунах Так, Ільмарінен після втрати нареченої виковує собі золоту дівчину, але не може її полюбити, зважується посвататися до красуні — дочки безжального Хійсі, який знищував усіх претендентів на її руку і серце, виконує всі його забаганки (зорює зміїне поле, миється у вогненній лазні, ловить гігантську рибу), а коли майбутня дружина намагається втекти від нього, він перетворює її на чайку У пам'ятці окреслений також образ карело-фінського Дон-Жуана — відчайдуха Леммінкяйнена, пастуха Куллерво Він закохався в дівчину, не знаючи того, що вона його рідна сестра, обидва після інцес-

ту наклали на себе руки Твір завершується тим, що Вяйнямяйнен відпливає на човні до Карелії, змушений, тамуючи свій гнів, поступитися перед новим спадкоємцем, народженим Мар'ятою Спасителем, який став власником Похйоли (Метцоли) Поема, яку порівнюють з «Іліадою», була популярною, передусім у фінів, які, зазнавши російнізації (країна в 1809 відійшла від Швеції до Росії), вбачали у пам'ятці джерело енергії боротьби, надію на визволення Текст «К » досліджували М Еман, Ю та І Круни, Е Н Сетеле, М Хаавю, В Кауконен, М Куусі та ін Її перекладали англійською, німецькою, французькою, шведською, російською, японською та іншими мовами, а також українською, що здійснив у 1901 Є Тимченко (видання 1995), уривками — М Драй-Хмара Кілька музичних творів (симфонія-кантата «Куллерво опус», «Чотири легенди з "Калевали"») за мотивами «К » написав композитор Я Сібеліус

«Калевіпо́ег» — естонський народний епос, в якому йдеться про подвиги Калевіпоега — легендарного звитяжця, володаря давніх естів Його перемога над нечистою силою, спорудження гігантського моста протиставлені діям інфернальних істот (Рогатий) та співвіднесених з ними вікінгів і загарбників-хрестоносців («залізних людей»), які вторглися в Естонію на початку XIII ст Доля Калевіпоега відображає життя естонського народу В епосі представлені й інші сюжетні лінії, пов'язані зі сватанням сина міфічного Калева — Калевіпоега до Лінди, її викрадення чарівником із Фінляндії та перетворення на скелю богомгромівником Основна частина твору присвячена пригодам сина Калева, який шукав свою матір, і Лінди Він закохується в дівчину, яка виявляється його сестрою, долає фінського чарівника, отримує чудесного меча від коваля та ін Зібрання версій «К » та задум його видання (1839) належить Ф Фельману Цю ідею втілив засновник нової естонської літератури Ф Крайцвальд Він використав фольклорні наративи, яким надав віршової форми, та народні пісні, поширені в Естонії і частково на Псковщині Його праця (до двадцяти пісень, понад 19 000 версів) була опублікована в 1857—61 разом із паралельним перекладом на німецьку мову Ф Крайцвальд спалив свої рукописи, тому не завжди можна підтвердити достовірність текстів епосу Українською мовою «К » частково переклав Є Тимченко, повністю — Ян Ряппо (30-ті XX ст) та Анфіса Ряппо (60-ті XX ст)

Календа́р *(лат calendarium, букв боргова книжка, від calendae перший день місяця),* або **Місяцеслів,** — покажчик усіх днів року із зазначенням робочих днів, неділь, свят, визначних подій Ним користуються і при складанні астрономічних таблиць з передбачуваним розташуванням небесних світил, і при формуванні системи відліку великих проміжків часу на основі періодичності природних явищ Літературознавче застосування К реалізується в окремих виданнях (таблиці, зошити, альбоми, книжки) з переліком місяців, чисел, днів тижня, свят, пам'ятних дат, стислої астрономічної інформації, практичних порад Існують К табельні, перекидні, відривні, настінні, настільні, кольорові ілюстровані Перші К запроваджували у давньому Римі (355 н е) під назвою «місячні чисельники» Праукраїнський місяцеслів репрезентований орнаментальним кодуванням у вигляді геометричних фігур, розташованих у певній послідовності, на глиняному посуді черняхівської культури (II—III ст н е) Рік, за найдавнішими уявленнями праукраїнців, був триступеневим, охоплював весну, літо і зиму, що засвідчено символікою писанок та в постаті бога Трояна — володаря неба, землі і потойбіччя (Я Боровський Світогляд давніх киян — К, 1992) Чотирифазний аграрно-язичницький К сформувався під час становлення солярного міфу, починаючи з бронзового віку, був розроблений волхвами (жерцями) За доби середньовіччя К поширювала церква у вигляді святців, четьїв-мінеїв, мартирологів, почасти апокрифів У Київській Русі спроби впорядкувати відлік часу наявні в Остромировому євангелії (1057), в якому на початку кожного тексту фіксувався день тижня та відповідне ім'я святого, а також в Ізборнику Святослава (1076), де були подані поради, що робити у щасливі та невдалі дні На час офіційного запровадження християнства за ініціативою князя Володимира вважалося, що від початку світотворення до Різдва Христового минуло 5508 років, які ретельно відраховували літописці, хоч Новий рік відзначали по-різному за давнім язичницьким звичаєм — 1 березня, за тогочасними церковними вимогами — 1 серпня Давні поганські назви місяців (січень, лютий, березень тощо) збереглися, використовуючись одночасно з римськими, які в Україні не прижилися У європейському світі традиційно існували два К юліанський (старий), запроваджений у 46 до н е імператором Юлієм Цезарем, та григоріанський (новий), точніший, затверджений у 1582 римським папою Григорієм XII, з приводу якого спалахнула полеміка Календарну реформу підтримав польський єзуїт Бенедикт Гербест у брошурі «Висновки віри римської церкви» Рішуче несприйняття цього нововведення продемонстрував ректор Острозької школи Герасим Смотрицький у трактаті «Ключ царства небесного» (1587), формулюючи свої аргументи від імені православної церкви, яка дотримувалася юліанського К Перший друкований К з'явився німецькою мовою в Європі (1448) завдяки Й Гутенбергу Одним з етапів формування українського К вважають «Прогностичну оцінку 1484 року» Юрія Котермака (Дрогобича), написану латиною і видану у Римі У 1581 в Острозькій друкарні з'явилася лаконічна віршована «Хронологія» Андрія Римші, де зазначалися основні християнські свята, подані книжною мовою (поширеною в українському та білоруському письменстві) та латиною й івритом, деякі місяці вказувалися по-українськи Перший український «Календар, або Місяцеслов» (1700) з'явився у друкарні Києво-Печерської лаври Невдовзі у ній було опубліковано «Полный христианский месяцеслов з привосокопленіем разных статей російской истории, к киевской епархіи относящихся», на сторінках якого подавали не лише сакральну минувшину, а й інформацію про київських князів, церкви, монастирі тощо Однак за указом Петра І (1720) припинено публікацію будь-яких книжних українських видань У 1738 було знищено всі К, завезені зі Львова Натомість на західноукраїнських землях ця традиція поглиблювалася Так, читачі отримали «Календар новий львівський, польський і руський на 1774 р», почаївський «Календар польський і руський на 1775 р» Видання К народною українською мовою пожвавилося з 1850 у Львові, Пряшеві, Перемишлі «Перемишлянин ме-

сяцесловец достопамятностей народных на рок 1850» (Перемишль), видання А Добрянського, щорічник, «Народний календарь на рок звичайний 1870», виданий львівською «Просвітою», «Илюстрированный календарь общества имени Миколая Качковского на год звычайный 1903» (Львів), «Приятель народний календар на звичайний рік 1905» за редакцією М Грабчука, «"Отаман" календар для народа на рік звичайний 1906» (Коломия), «"Зірниця" народний календар на рік 1908» (Снятин), календар «Хуторянин» на 1909 (Полтава), «Калєндарик на 1909» (Чернівці) в упорядкуванні К Кракалії, Народний календар «Час» на 1909 рік з портретами Т Шевченка, М Драгоманова, М Грушевського, В Антоновича, Б Грінченка, М Коцюбинського, М Левицького, І Карпенка-Карого, М Лисенка, М Садовського та ін з бібліографією драми і комедії в упорядкуванні Б Грінченка, «Український календар на 1912 рік» (Житомир), «Буковинський календар на звичайний рік 1885» в упорядкуванні Е Поповича (видання «Руської бесіди»), «Ілюстрований календар товариства "Просвіта" на рік звичайний 1885» в упорядкуванні В Лукича, 1886, Український календар на 1915 (Катеринослав), 1916 Завдяки львівській «Просвіті» було налагоджене систематичне друкування популярного «Народного календаря» (1870—1939), до якого був причетний В Лукич (Левицький) У ньому читач міг ознайомитися з поезією Т Шевченка, П Куліша, С Руданського, з уривками творів І Нечуя-Левицького, О Кониського, І Франка та ін Коломийський «Фуркало» (1869) започаткував гумористичний різновид К Церковна практика вплинула на К Закарпаття («Місяцеслів», 1867) і Буковини («Місяцеслов буковино-руський», 1874, пізніше виходив під назвою «Буковинський православний календар», 1886—1918) На Наддніпрянщині практикували російськомовні приватні К «Новороссийский календарь» (1867), «Волынский народный календарь» (Житомир, 1885—1906), «Южно-русский сельскохозяйственный календарь» (Харків, 1906—10), а К, написаний народною українською мовою, з'явився лише в 1904 у Києві під назвою «Веселка» У 1907—08 на основі київської «Просвіти» тиражувався К, аналогічний львівському, у якому були вміщені статті «Іван Котляревський», «Де ми і скільки нас» Б Грінченка, «Про Тараса Шевченка» О Доманицького тощо Відривний К випустило в 1909 видавництво «Час» Якщо попередні К лише спорадично наводили твори художньої літератури, то «Календар "Україна" на 1914» Г Маркевича є першою антологією українського письменства, розташованою на сторінках місяцеслова На землях України юліанський К було замінено на григоріанський 1 березня 1918 за ініціативою Центральної Ради (за Радянського Союзу запевняли, що це здійснив РНК 24 січня 1918), що позначилося на календародрукуванні З 1920, за рішенням ВУЦВК, налагоджувалося тиражування К різних типів, заангажованих комуністичними ідеологемами Натомість упорядники еміграційних та західноукраїнських видань приділяли увагу насамперед національним та релігійним проблемам, зверталися до літературних творів Так, «Календар на переступний рік 1928» (Ужгород) доповнювали художні тексти Ю Федьковича, О Духновича, Марійки Підгірянки, Ю Гренджі-Донського та ін Відомими були систематичний «Календар Американських Русинів на рік 1908» (Нью-Йорк), який виходив щороку, Календар Новий Світ на 1915 (Монреаль), 1916, «Товариш іміграната календар руського народного союза на переступний рік 1916», «Календар Українського народного союза на рік звичайний 1918» (Джерсі Сіті, 1917, 1918), «Ілюстрований календар Сирітського дому на рік звичайний 1921» (Філадельфія, 1920), «"Запорожець" календар для народа, рік звичайний 1921» (Відень, 1921) в упорядкуванні К Трильовського, «Новокалендарь на рік 1921-ий звичайний» (Владивосток, 1921), «Християнський календар місіонера В пам'ять 300-літніх роковин смерти св Священномученика Йосафата на 1923 рік» (Жовква, 1922), «Карпато-русскій календар "Лемко" на 1923 год» в упорядкуванні Д Вислоцького, «Календар-альманах "Дніпро" на рік 1923» (Львів, 1923), також «Український народний календар "Світло"» (Буенос-Айрес, 1941), регулярні «Лемківський народний календар» (США), «Український календар» (Польща), пряшівський «Народний календар» та ін К ставали різноманітнішими як за змістом, так і за формою Так, у 1944—49 з ініціативи Політвидаву УРСР був надрукований «Календар-довідник» (пізніше — «Народний календар»), з'явилися К («Промінь», «Нива» тощо), видані заснованою в 1946 спеціалізованою Редакцією українських календарів, «Календар знаменних і пам'ятних дат» (з 1957) з короткими біографіями та списками творів письменників, літературою про них, що містилися поряд з іншою важливою інформацією, та схожі на них «Календар пам'ятних дат Волині» (Луцьк), «Календар знаменних і пам'ятних дат Закарпаття» (Ужгород) тощо Подією культурного життя став «Шевченківський календар» (1964), упорядкований М Терещенком «Літературний щоденник» (1966)

Календа́р-альмана́х *(лат calendarium, букв боргова книжка, араб al-manah час, мгра)* — громадсько-культурний щорічник (Краків, 1942—44), тиражований «Українським видавництвом», оформлений М Білинським, В Матвієвим, Ю Міськевичем Крім традиційної календарної частини, містив і літературну, в якій публікували твори Р Купчинського (вірші «Рік за роком пливе», «Ніби сниться»), О Бабія («Над Тисою» — уривок з поеми «За Срібну Землю»), Д Николишина (присвячена художникові І Кейвану поема «Отаман Джеджалій»), Б Нижанківського (ліричні вірші, новела «Останні постріли»), В Кархута (оповідання «Володар гір»), Ю Яновського (передрук розділу «Шаланда в морі» з роману «Вершники»), літературно-мистецькі та історико-культурні статті С Гординського («Літературний рік»), В Дорошенка («Наїзд галичан на Наддніпрянщину»), І Крип'якевича («Галицька держава»), Є Цегельського («Перший краєвий конкурс хорів»), М Возняка («При Кубані — Катеринодар»), Ю Липи («Як живе народ», «Як живе місто»), В Сімовича («Забуті») та ін

«Календа́рик» — дата випуску видання, розташована поруч із назвою у вигляді аркушика відривного календаря, містить порядкове число випуску як з початку року, так і з першого номера газети, день тижня, число, місяць, рік, також рамка з тонких прямих та хвилястих ліній, висота якої приблизно у півтора раза перевищує ширину

Календа́ріум *(лат calendarium, букв боргова книжка)* — біографічний твір, в якому використовуються документи з життя видатної історичної осо-

би «Стефан Жеромський Календар життя і творчості» польських письменників С Кащеловича та С Ейле Трапляються також ліричні К , як-от написана у символістському дусі натурфілософська збірка «Calendarium» (1906) М Філянського, яку піддав упередженій критиці М Коцюбинський Борису Тену (псевдонім М Хомичевського) належить цикл катренів під назвою «Календар»

Календа́рно-обрядо́ва пое́зія *(лат calendarium, букв боргова книжка, calendae перший день місяця, грец poiēsis творчість)* — найдавніший різновид усної народної творчості, цикл фольклорних обрядових пісень, зміст і форма яких пов'язані з астральним календарем, зі змінами у природі, з переважно хліборобською працею та побутом К-о п відома багатьом народам, є основою їхніх моделей світобудови В українців естетизовані архетипи, відгомони магічних ритуалів, анімістичного світосприйняття виявляються в колядках, щедрівках, посіваннях, риндзівках (рогульках), веснянках (гаївках), русальних, купальських (собіткових), петрівчанських, косарських, гребовицьких, жниварських піснях Кожен цикл, наділений сталою жанровою структурою у межах проживання етносу з незначними регіональними відмінностями, має провідні мотиви Так, у колядках, щедрівках, обжинкових піснях часто вінщують господаря, господиню, їхніх дітей, славлять людські чесноти, у веснянках та купальських піснях поетизуються сердечні переживання, обґрунтовується гармонія з довкіллям тощо Християнство, адаптуючи К-о п до своїх потреб, не усунуло язичницької основи, менше вплинуло на твори весняно-літнього циклу, найслабше пов'язані з церковним календарем К-о п висвітлені в матеріалах, зібраних та опублікованих П Чубинським («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край», 1872, т 3), Я Головацьким («Народные песни Галицкой и Угорской Руси», 1878), Б Грінченком («Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях», 1899, т 3), проаналізовані у працях О Потебні («Объяснение малорусских и сродных народных песен», т 2, «Колядки и щедровки», 1887), Ю Крутя («Хліборобська обрядова поезія слов'ян», 1973), М Грицая, В Бойка, Людмили Дунаєвської («Українська народно-поетична творчість», 1983), Людмили Сорочук («Система поетичного моделювання світу в календарно-обрядовій поезії», 2004) та ін

Кале́нди *(лат calenda)* — у давніх римлян перший день кожного місяця, коли жерці скликали громаду, аби сповістити їй про появу нового місяця та свята, що відбудуться невдовзі

Каліґра́м *(франц calligramme, від грец kallos прекрасний і gramma літера, напис)* — поетичний твір, в якому графіка візуально описує предмети й пов'язані з ними явища Назва походить від збірки «Каліграми Вірші Миру та Війни» (1918) Г Аполлінера, присвяченої його загиблому побратимові Р Делізу, в якій вжито розмаїті типографічні знаки, запозичені, зокрема, у символіста С Маларме До цього різновиду зорової поезії зверталися Ж Кокто, Л де Вільмар, Б Ясенський, М Семенко та ін Нині традицію К оновлюють гераклити

Калі́ки перехо́жі — прочани, паломники, мандрівники по святих місцях та монастирях, автори і виконавці духовних віршів, легенд, що ходили самотиною («Ілля та Ідолисько») чи ватагами («Сорок калік») Їхня назва походить від взуття каліги (caliga) За доби Київської Русі К п були представники різних станів, пізніше — подорожні сліпці, жебраки, знедолені Найпочесніший шлях, який вони долали, пролягав до Єрусалима, на прощу ходили й до Києво-Печерської або Почаївської лаври

«Калі́ла і Ді́мна» — літературна пам'ятка індійської, арабської та перської літератур про двох шакалів, походить від «Панчатантри», має риси буддійського світосприйняття За часів Нуширвана Справедливого (531—579) поширилась у перському письменстві, була перекладена лікарем Барзуйє (VI ст) на пехлевійську мову («Калілаг і Дімнаг»), складалася з тринадцяти розділів Відома сирійська версія, що з'явилася між 1200 та 1318 Вільний переклад під назвою «Каліле уе Дімне» арабською мовою (VIII ст) здійснив Абду Ібн аль-Мукаффа, зокрема про суд над Дімною Остання версія притчі існує у восьми віршових інтерпретаціях Із деякими сюжетами твору європейського читача ознайомив голландець А Шультенс, зокрема із розділом про лева й вола Повний текст Абду Ібн аль-Мукаффи у 1816 видав засновник арабської філології С де Сассі Переклади перською мовою здійснили Рудакі (X ст, залишилися тільки фрагменти), Назраллах Абу-л-Маалі (1142), Гусейн Ваїз Кашіфі («Анваре Сухейлі»), грецькою — Сімеон, син Сіфа («Стефаніт та Іхнілат», 1081), за наказом імператора Олексія Комніна, його варіант став основою перекладу латиною (1666) єзуїта Петра Поссіна Наприкінці XVI ст в Індії, за доби Великих Моголів, з'явилася ще одна обробка пам'ятки, головними героями якої були звірі та птахи Історію виникнення та поширення «К і Д» висвітлювали М Рябінін, Г Хоткевич

«Каллі́мах та Хрисоро́я» — анонімний візантійський роман, написаний неримованим ямбічним віршем (п'ятнадцятискладником), високим стилем, з'явився, очевидно, у XIII ст Його трактують як проміжну ланку між романами доби Комнінів з еротичними фабулами та середньовічними куртуазними жанрами Зазнав впливу грецького фольклору та французького рицарського (лицарського) роману Його характеризують ліричні тиради, описи, заклики до богів

Калокага́тія *(грец kalokagatia, від kalos kai agatos красивий і добрий)* — ідеальне єднання фізичної краси й духовної досконалості, які розвиваються під час зміни поколінь, на відміну від вроди, таланту або чесноти Його обґрунтуванням з огляду на колективні інтереси полісу займалися античні інтелектуали, ідею К втілювали у своїй творчості давньогрецькі та римські митці Платон убачав у К ідеал гармонійного поєднання фізичних і духовних нахилів людини, доповнюваних багатством та благородством душі У ренесансній та постренесансній Європі К перетворилася на своєрідний морально-естетичний перифраз гармонійного виховання в адекватному оточенні Пошуками К переймався Григорій Сковорода, вона визначала ідейно-естетичні пошуки «парнасців», символістів, найбільш притаманна «неокласикам»

«Кальва́рія» — видавництво художньої літератури, засноване 1995 у Львові Його очолює директор Анетта Антоненко, обов'язки головного редактора виконує П Мацевич У «К» з'явилися книги сучасних українських письменників В Кожелянка, В Шкляра,

І Римарука, В Герасим'юка, Світлани Поваляєвої, Ю Покальчука, Л Кононовича, В Медведя, О Ульяненка та ін, друкуються комплекти журналу «Четвер», виходила ініційована АУП серія «Ковчег», романи «Герой нашого часу» Л Подерев'янського, «Кров кажана» В Шкляра, «Романа» В Лиса, «Культ», «АРХЕ» Л Дереша, «Варфоломієва ніч», «Магдалинки» Марини Гримич, «Тю!» Марини Мєднікової, кумедні історії «Коли зупинилась земля» Є Я Фонфари (переклад з польської Д Андрухова), «Бальзак і маленька китайська кравчиня» Дай Сіє (переклад Л Кононовича), «Соціологія постмодернізму» Скота Леша

Ка́лька *(нім Lehnübersetzung, англ loan word, translation, франц calque, від calguer по-рабському наслідувати)* — буквальний переклад слів та словосполучень з іншої мови Поняття запроваджене французьким лінгвістом Ш Баллі («Французька стилістика», 1927) К бувають словотвірними (*світогляд* від нім *Weltanschaung*), семантичними (*мережа* від рос *сеть*), кількаслівними (*сестра милосердя* від франц œur de charite), фразеологічними (*через терни до зірок* від лат *per aspera ad astra*), можуть походити *від власної назви, як-от браунінг, форд* Виокремлюють також напівкальки, коли до частини запозиченого слова додається український складник *теле*бачення, *міні*-спідниця тощо Здебільшого механічна К збіднює мову (*міроприємство* від рос *мероприятие* замість *захід*, *льотчик* від рос *летчик* замість *літун* тощо), руйнує етноментальну свідомість (слово *рожа*, тобто *квітка*, витіснене з українського активного словника під впливом іншого лексичного значення російського омоніма з негативним значенням), на чому наголошували Б Грінченко, Б Антоненко-Давидович («Як ми говоримо», 1970), С Караванський («Пошуки українського слова, або боротьба за національне "Я"», 2001)

Калькува́ння *(франц calque, від calguer по-рабському наслідувати)* — спосіб утворення нових слів, окремих виразів шляхом копіювання засобами власної мови лексико-семантичних моделей чужої мови Особливо небезпечна така практика за умов асиміляції, спричинюючи руйнування системи мови, яка застосовує К

«Ка́льміюс» — літературно-мистецький альманах за редакцією О Солов'я, заснований в 1998 у Донецьку На його сторінках вміщують поезію С Жадана, І Андрусяка, Маріяни Кіяновської, О Астаф'єва, Р Мельникова, добірку Літгурту «Zacharpolis MM», статті О Солов'я про А Любченка та М Хвильового, містифікацію «Розмова Вальтера Отто Драгу з літературним критиком Євгеном Бараном», літературно-критичні статті та рецензії І Андрусяка, Юлії Доброносової, І Бондаря-Терещенка

«Камба́р-бати́р» — казахський героїчний епос про подвиги богатиря Камбара — вождя народу, визволителя його від поневолення калмицьким ханом Перший запис пам'ятки здійснив у XIX ст тюрколог І Березін Невдовзі було опубліковано кілька її версій у Казані «Кисса-і-Камбар» (1888), «Дев'яностохатний Тобир» (1903) Повний варіант тексту, видрукованого в 1922, записав А Діваєв У 1959 з'явилося наукове прокоментоване видання чотирьох основних редакцій «К-б»

Каме́ни *(лат camenae)* — богині — покровительки мистецтв і наук у давньоримських міфах, що відповідали давньогрецьким музам Жили біля струмків Назва «К» пов'язана зі словом Carmen (пісня), висловленнями богині Карменти, яка обстоювала пророчу силу джерельної води Відома К Егерія, яка нібито давала поради Нумі Помпілію До символіки, пов'язаної з К, зверталися українські письменники, як-от новолатинський поет Я Домбровський (поема «Дніпрові камени», 1610), «неокласик» М Зеров (збірка «Камени», 1924)

«Каменя́р» — видавництво системи Держкомвидаву УРСР, засноване в 1939 як книжкова редакція львівської обласної газети «Вільна Україна» З 1940 самостійно функціонувало під назвою цього періодичного видання У 1964 перейменоване на «К» Видавництво, крім науково-популярної, суспільно-політичної, виробничої, краєзнавчої тощо книжкової продукції, друкувало і художню літературу, організувало серію «На добрий вечір» (понад двадцять випусків), у якій з'явилися твори «Маша з Верховини» О Гончара, «Березовий сік» М Стельмаха, «Помста» В Гжицького, «Вино з троянд» В Симоненка тощо, разом з видавництвом «Карпати» заснувало в 1979 бібліотеку «Карпати» *Завдяки «К» читач міг ознайомитися з творами* «День отця Сойки» С Тудора, «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Хмарка сонця не заступить» Г Тютюнника, «Вода з каменю» Р Іваничука, «Сліди на скелях» Р Федоріва, «Письменники зблизька» М Рудницького, «Любов і ненависть» Д Павличка, «Зачудовані олені» Р Лубківського, «Земні артерії» М Ільницького та ін, а також у перекладах «Катар» С Лема, «Три самітники» Б Райнова, «Райдуга» Б Апіца тощо

«Каменярі́» — газета буковинських учителів (1909—14, село Мамаївці на Чернівеччині, 1921—22, Чернівці) за редакцією І Карбулицького та О Іваницького, пізніше — І Данилевича Крім власне педагогічних публікацій, на його сторінках з'являлися художні твори Д Макогона, І Карбулицького, О Вільшини, статті про Т Шевченка, Б Грінченка, М Павлика, М Коцюбинського, Ольгу Кобилянську, Л Толстого

Ка́мера *(лат camera склепіння, від грец kamara склеписта кімната)* — внутрішня порожня закрита частина певного приладу, машини чи приміщення (кінокамера, телекамера тощо) За аналогією до неї та на підставі аморфної структури першої частини «Прощавай, Берліне» К Ішервуда, М Фрідман запровадив поняття «К» на означення одного з різних кутів зору, за якими відсутній автор, тому у творі записується будь-що без очевидної послідовності та організації

Каммершпіле *(нім Kammerspiele камерна гра)* — різновид екранізованої драми, сформованої на початку XX ст, як заперечення експресіонізму у театральному мистецтві та кінематографії К властиві натуралізм, показ неприкрашених аспектів життя, песимізм Фабула була нескладною, з невеликою кількістю персонажів, характеризувалася уповільненим темпом, увагою до символіки деталей Найвідомішим автором цього жанру був К Мейєр, який написав сценарії кінострічок «Осколки» (режисер Л Пік), «Чорний хід» (режисери П Лені, Л Йоснер), «Вулиця» (режисер К Груне), «Остання людина» (режисер Ф Мурнау)

Камло́ *(франц camelot дрібний торговець)* — вуличний розповсюджувач періодики, переважно газет, у Франції

Кампане́ла *(італ campanella дзвіночок)* — музична п'єса, що відтворює звучання дзвіночків За аналогією до неї П Тичина написав «Хор лісових дзвіночків»

Кам'яна́ моги́ла — історико-археологічний музей-заповідник, розташований неподалік від Мелітополя, у печерах та гротах якого віднайдено до 150 піктографічних текстів, датованих VII—III ст до н е Йдеться про своєрідний архів-святилище заснованої прибл у 6200 до н е гіпотетичної держави Аррати, письмо якої дослідив російський вчений А Кифішин Він дійшов висновку, що піктографічні пам'ятки К м (шумерськ — Шун-Нун) містять одну з редакцій поеми про Гільгамеша Вони, як і археологічні пам'ятки культури «скорчених кістяків», трипільської культури, можуть бути й еквівалентом не оформлених графічно текстів гіпотетичної літератури праукраїнського періоду

Кам'яне́цька хро́ніка — найбільша хроніка поряд із Венеційською та Польською, XVII ст, упорядкована кам'янець-подільськими вірменами, братами Акопом та Аксентом Початок і кінець пам'ятки, опублікованої Г Алішаном (Венеція, 1896), написані по-вірменськи, основна частина — вірменською та кипчацькою мовами Фрагмент К х за 1620—21 був перекладений на російську мову (1984) О Гаркавцем, на українську (1985) — Я Тучапським У цьому літописному творі зафіксовано події 1430—1652, що відбувалися на Поділлі, землях Правобережної і Західної України, Польщі, Молдавії, Волощини Значну увагу в пам'ятці приділено драматичним польсько-турецьким відносинам, що завершилися битвами під Цецорою та Хотином К х містить цінний матеріал про козацькі походи на чолі з гетьманом Бородавкою, про його страту, про обрання гетьманом Петра Сагайдачного

Кана́дська півні́чно-за́хідна спі́лка — видавництво українських емігрантів, засноване в 1903, яке запровадило кирилицю у виданнях діаспори (доти тексти друкувалися латинськими літерами) «Учебник англійської мови» І Бодруга та І Щербинина та «Християнський катехизм» (обидва 1904) Видавництво започаткувало часопис «Канадійський фармер»

Канва́ — структурний рівень драми, що відповідає її підтексту Термін запровадив К Станіславський, його понятійне та функціональне наповнення окреслив М Поляков К вживається передусім щодо драми, призначеної до сценічного втілення, тому обмеженої в часі та просторі, для якої характерна семантична насиченість кожного складника композиції, концентрація колізії на «підводній течії» сюжетних ліній, зіткненні мотивів, які визначають вчинки дійових осіб, хоч і не фіксовані в їхніх репліках, не відображені на фабульному рівні К Станіславський вказував на плани зовнішньої і внутрішньої структури п'єси, які в його концепції відповідали поняттям сюжету (подієвий ланцюг у просторово-часовій послідовності) і власне К (підсюжетне, надхарактерне, надсловесне явище) Лише в контексті драми-вистави виявляється підтекст Відношення «сюжет — К» породжує напруження в межах взаємин дійових осіб, їхньої внутрішньої взаємодії, під час якої вони розкривають свої індивідуальні риси

Кано́н *(грец kanōn палиця, правило, норма)* — нормативні засади і принципи віровчення, науки, мистецтва, етики Таку назву мав відомий твір грецького філософа Епікура (341—270 до н е), присвячений питанням пізнання і логіки У трактаті «Канони» («Про логіку») Демокріта (прибл 460—370 до н е) висвітлено особливості пошуків істини через чуттєве сприйняття, правильне міркування та чуттєву практику К називають непорушні для духівництва і вірних засадничі основи віровчення, викладені у Старому та Новому Завітах, установлення апостолів, вселенських помісних соборів про справи християнства, зокрема догматів, таїнств, церковних обрядів Визнання того чи того подвижника, наприклад Преподобних Антонія і Феодосія Печерських, затверджується канонізацією Поряд із канонічним Св Письмом існували також неканонічні книги, як-от апокрифи Поняття «К» на етапі зародження християнства стосувалося лише висловлень Ісуса Христа й апостолів, пізніше ним називали твори отців церкви — Діонісія Александрійського, Петра Александрійського, Атанасія Александрійського, Василія Великого, Григорія Ніського, Теофіла Александрійського, Григорія Богослова, Амфілохія Іконійського, Тимофія Александрійського, Кирила Александрійського, Кіпріана Карфагенського Найдавніший збірник К (Апостольські постанови), згадуваний Ірінієм Ліонським, з'явився в кінці II ст н е Відоме також Правило Св апостолів, немовби упорядковане Св Климентом У первинному кодексі, прийнятому православною церквою, як основу використано місцевий канонічний збірник, упорядкований у Понтійському діоцезі і введений для загального церковного користування IV Вселенським собором (451) Кодекс містив постанови Нікейського, Ефеського, Халкідонського вселенських та Анкирського, Неокесарійського, Гангарського, Антіохійського, Лаодикійського помісних соборів К доповнили під час Трулльського вселенського собору (692), який надавав пріоритету апостольським правилам із додатками до правил Сардикійського, Карфагенського, першого Константинопольського помісних соборів та висловлень отців церкви На VIII Вселенському соборі до К ввели постанови Трулльського собору та кілька нових постанов, визнаних Константинопольським патріархом Тарасієм К поповнювали додатки двох Константинопольських помісних соборів (861, 879) при патріархові Фотію На переконання візантійських каноністів Теодора Вальсамона, Іоанна Золотоустого, Матвія Властаря та ін, К наділений більшою силою, ніж закони, видані греко-римськими імператорами, тому до змішаних номоканонів духовні ієрархи ставилися критично К має церковно-юридичну силу норми, що було письмово задокументовано правилом, затвердженим владою церкви для регламентації правових відношень у межах її компетенції Після ревізії К, проведеної у 883, вперше окреслився склад його власне канонічної частини, що мала назву синтагми Особливе місце у ньому відводилося синорсам, тобто скороченим редакціям канонічних правил без наведення історичних деталей Аналогічні процеси характеризують й інші релігії індуїзм, буддизм, зороастризм, іслам тощо К також називають один із визначальних жанрів літургійної поезії, християнської гімнографії, у якому новозавітні мотиви співвіднесені із старозавітними Він присвячений певному сакралізованому дню, має форму діалогу між хором і слухачами або між двома хорами, відзначається урочистістю, ідеалізацією

церковного свята, релігійного дійства К складається з дев'яти пісень («од») — від двох-чотирьох (дво-, три-, чотирипіснець) до восьми-дев'яти (великий К) Кожна з них має свій ірмос (зачин), всі поєднуються тропарем (рефреном), в якому узагальнюються істотні ознаки свята Можливості К були розкриті у візантійській літературі VII—IX ст , зокрема у творчості сирійця Андрія Критського (VII—VIII ст), автора «Великого канону» (250 строф), та його послідовників — Іоанна Дамаскина, Косьми Маюмського та ін Цей жанр поширився на території Київської Русі, у бароковій давньоукраїнській поезії, позначився на формуванні великих ліро-епічних форм, як-от «Перло многоцінне» (1646) Кирила Транквіліона-Ставровецького, на творчості мандрованих дяків На теренах європейської музики К з XII—XIII ст називали особливу форму багатоголосся, елементи якого збереглися донині (Б Бартош, Д Шостакович та ін) У культовому малярстві середньовіччя існував суворий іконографічний К , порушення якого було неприпустиме К притаманний і народній творчості За формами існування фольклорна поетика суворо нормативна, базується на усталених традиційних способах художнього моделювання, хоч структурувалася стихійно, поступово узгоджуючи жанрову специфіку з ритуальними та життєвими вимогами Використання еталонних зображально-виражальних засобів, характерних для колективної свідомості, для етноментального світогляду, забезпечує постійний рух естетизованої інформації між слухачем та виконавцем, епічним співцем, оповідачем, казкарем, кобзарем, акином та ін , який, дотримуючись традиційних настанов, відтворюючи авторитетні мнемонічні інваріанти, іноді вдається до їхньої особистісної інтерпретації без порушення виконавчого досвіду поколінь За принципом К формувалися і зберігалися зразки народного епосу («Алпамиш», «Манас», «Пісня про Роланда», сербські героїчні пісні, українські народні думи тощо), календарно-обрядові чи весільні пісні, замовляння тощо Давня писемна творчість мала багато спільного з усною, але орієнтувалася не на фольклорну формулу та ритуальне дійство, а на текст із його штучною ускладненістю вислову, поетичною вишуканістю, фабульністю, композиційною схемою тощо Зокрема, візантійське мистецтво, а також києворуське, що успадкувало від нього багато жанрово-стильових структур, розвивалося на наслідуванні традиційного зразка, на засадах етикетності, компілятивності, орнаментальності, відсутності уявлення про постать автора, авторські права та ін Будучи умовним, схильним до спрощення художнього образу, воно мало на меті активізувати душевні якості реципієнта, пробудити в нього духовні пориви, на відміну від мистецтва античності, що утверджувало зразки тілесної краси, статуарності К пропорцій у мистецтві вперше теоретично обґрунтований у трактаті «Канон» (V ст до н е) давньогрецького скульптора Поліклета як зразок, що містить певну норму, практично був втілений у його скульптурі «Дорифор», інша назва якої — «Канон» У ній митець використав запозичений еллінами К давньоєгипетської пластики, за яким пропорції людського тіла визначалися через співвідношення із довжиною ступні ноги людини Зріст людини відповідав довжині шістьох або сімох ступень Спостереження Поліклета стало основою системи ідеальних пропорцій людського тіла в античному світі, його з деякими змінами застосовували й художники Ренесансу та класицизму К — одне з основних понять літератури (мистецтва), сукупність обов'язкових для певного періоду правил та прийомів, зразок досконалості, найвищий критерій естетичної цінності, що формується шляхом перетворення художньої семантики та символіки на еталонну Його унормованість утверджувала головні структурні параметри творчості, окреслені у вченнях про поезію Арістотеля, Горація, Ю Ц Скалігера, Н Буало та ін Абсолютизація художніх нормативів, яку проголосила естетика класицизму щодо трьох стилів, єдності дії, часу і місця, системи композиції та образів, ієрархії жанрів, притаманних високому мистецтву, була поступово деканонізована романтизмом, модернізмом та авангардизмом Спроба відновити К зусиллями «соцреалізму» (принципи партійності, позитивного героя тощо) виявилася безживною, небезпечною для художньої творчості Практика світового мистецтва довела, що достеменні цінності створюються при поєднанні К та оригінальних, неканонічних тенденцій, на перетині інтертекстуальності та новаторського творення тексту, доцентрово-відцентрового руху креативної думки, що Данте Аліг'єрі засвідчив «Божественною комедією», Ш Перро — літературними казками, Й -В Гете — «Фаустом», В Скотт — історичними романами, Т Шевченко — «Кобзарем», В Вітмен — «Листям трави», П Тичина — кларнетизмом Виправданість такої тенденції підтверджена практикою роману «потоку свідомості», драми абсурду та ін Надмірне дотримання К призводить до безмежного клішування зразків та їх профанації багатогранна творча постать Т Шевченка була обмежена образом речника нації Однак і відкидання К , притаманне авангардистам, не завжди продуктивне, часто позбавляє енергії художній потенціал Тонке чуття спадкоємності, розуміння сутності відносно ціннісного К найвиразніше продемонстрували «неокласики», які, використовуючи, але не абсолютизуючи його, віднайшли перспективи розвитку української лірики в контексті модернізму Поняття «К » вживають і на позначення суто формальних особливостей літературних стилів (класицизм, бароко, романтизм, реалізм, імпресіонізм тощо), жанрів (новела, оповідання, роман, ода, елегія, романс, поема, трагедія, комедія, дума, історична пісня, казка тощо), твердих строфічних форм (сонет, тріолет, октава, рубаї) К стосується сукупності текстів, авторів, літературних тенденцій, що містять конкретні інтереси та цінності дискурсу чи позицію групи письменників, літературознавців К відповідає елітарному мистецтву, антитетичному масовій літературі, зокрема бульварній літературі, попмистецтву, різним шоу Постмодернізм заперечує всеохопний К , адже непросто з'ясувати «канонічність» певного автора чи художнього явища У давньому книгодрукуванні К називали шрифт розміром (кеглем) 40 пунктів (15,5 мм), яким складали заголовки

Кано́н лі́риків *(грец kanōn правило, норма, lyrikos ліричний)* — список ліриків, поезія яких вважалася зразковою за античної доби Алкан (VII ст до н е), Стесіхор (прибл 640 — прибл 555), Івік (VI ст до н е), Симонід з Кеосу (прибл 556 — прибл 468), Бакхілід (прибл 518 — прибл 450), Алкей (VII—VI ст до н е), Піндар (прибл 518 — прибл 438),

Сапфо (VII—VI ст до н е), Анакреонт (прибл 570 — прибл 480) та беотська поетка Корінна (VI ст до н е) К л складений філологами Александрійської школи

Канонізáція тéксту *(грец kanōn правило, норма і лат textum тканина, зв'язок, побудова)* — визнання певного тексту взірцевим, вершинним, сакральним на противагу іншим, витиснутим на периферію літературної дійсності К т, зокрема, поширюється на ієрархію жанрів, встановлену поетиками Арістотеля, Горація, Ю Ц Скалігера, класицистами (Н Буало, О Сумароков та ін), які надавали абсолютного пріоритету оді і трагедії Аналогічно поцiновувались і стилі, штучно розмежовані на високий, середній та низький К т стосується також творчості конкретних письменників, «літературних святих», як іронічно зауважив В Шкловський, творчість яких проголошується еталонною, що негативно впливає на ідейно-естетичні пошуки літератури Особливо яскраво така тенденція проявляється у розвитку письменства в країнах із тоталітарним режимом, одним із її втілень стала директивна вимога Й Сталіна вважати В Маяковського першорядним поетом радянського письменства Кожен літературний період, крім постмодернізму, має пріоритетні жанрово-стильові структури, які потрапляють до периферійних в іншому періоді, засвідчуючи відносність К т

Канонíчний текст *(грец kanōn правило, норма і лат textum тканина, зв'язок, будова)* — остаточний, загалом стабільний, достеменний, обов'язковий для всіх видань текст твору в останній редакції Термін текстології К т формується шляхом з'ясування всіх чинників його створення та вираження у вигляді кількох прижиттєвих видань автора під його наглядом, вважається остаточним наслідком наукової критики, що відбувається напередодні публікації Задля визначення К т всі його рукописні та друковані джерела вивчаються, виходячи з наявних історико-літературних та біографічних даних, передусім авторської волі, зафіксованої авторизованим виданням, коректою, біловим рукописом або верхнім шаром тексту поверх чернетки, що вважаються останніми Текст у такому джерелі сприймається як основний для подальшого його наукового опрацювання та друку, з ним порівнюються всі інші зібрані джерела Виявлені різночитання підлягають аналізу з огляду на їх походження, визнаються спотвореннями, якщо зумовлені стороннім втручанням (цензура, редактор та ін) Водночас питання К т видається відносним, проблематичним, як і питання про авторську волю, насамперед у випадках, коли письменник чи науковець повертається до роботи з уже видрукуваним текстом Воно ускладнюється, якщо таке повернення віддалене в часі від моменту публікації і виявляється створенням відмінного варіанта попереднього тексту

Канонíчні книги — книги Св Письма, затверджені каноном вселенських та помісних соборів які, на відміну від апокрифів, житій та єретичних книг, вважаються нормою віровчення та християнської етики

Кансьйонáль *(нім Gesangbuch, франц livre de cantiques, англ hymnal, hymn-book, польс kancjonal, лат cantionale, від cantio спів)* — збірник релігійних пісень, які застосовувались під час літургій у католицькій церкві, відповідник православного стихаря На його появу вплинула Реформація

Кансьйонéйру, або **Кансьйонéйро** *(португ cancioneiro збірка пісень),* — збірники написаної галісійсько-португальською мовою еротичної та сатиричної поезії XII—XIV ст зразки палацової та лицарської лірики тогочасних Галісії, Португалії й Кастилії Найдавнішими збірниками вважають Ажудський і Ватиканський Найповніший (Колоччі-Бранкуті) зберігається в Національній бібліотеці, містить виконані у XVI ст копії з оригіналів XIV ст Найвідоміші з поетів, творчість яких представлена у К, — Ж Соаріш ді Пайва (1141—?), Педру, граф Берсельюш, трубадури — король Дініш (1261—1325), рицар Ж Гарсіа ді Гільянді, ченці А Моша, А Нуниш та ін Португальський поет Г ді Резенде у 1516 опублікував антологію «Загальний кансьйонейру»

Кансьйонéро *(icn cancionero збірники пісень)* — збірники іспанської лірики пізнього середньовіччя, написані кастильським наріччям Одним з найвідоміших вважається «Кансьйонеро Баени», видано в 1851 в упорядкуванні (прибл 1445) Х А де Баени У ньому вміщені 576 віршів понад п'ятдесяти палацових поетів кінця XIV — початку XV ст Відомі також «Кансьйонеро Стуньиги» (надруковано в 1872), де представлений доробок арагонських поетів, «Загальний кансьйонеро» з віршами 138 поетів другої половини XV ст (1511, перевидано 1882) в упорядкуванні Ф де Костантина (видання доповнене Х де Кастільо), «Кансьйонеро приперчених творів, що викликають сміх» (1519, перевидано в 1841—43) Пізніше К замінено збірниками рамайсеро

Кант *(лат cantus спів, пісня)* — різновид силабічної або силабо-тонічної оди, віршовий твір, присвячений урочистій події чи святу, хорова пісня без музичного супроводу, близька за мелодією до псалмів, духовної пісні З'явився в Україні на межі XVI—XVII ст латинською та книжною українською мовами, мав як релігійний, так і світський зміст К поширювали студенти братських шкіл, мандровані дяки, лірники, прочани та ін Йому притаманні куплетна форма, чіткий ритм, мінорна тональність Пізніше твори цього жанру видозмінились у романс Зазвичай К був складником шкільної драми, вертепу, йому приділяли увагу Дмитро Туптало Ростовський, Симеон Полоцький, Григорій Сковорода («Ах, ушли ж мои літа, як вихор з круга світа»), тексти цього жанру містилися у «Богогласнику» Крім урочистих К, траплялися й пародійні, так звані канти спудні У Росії у XVIII ст К називали непрофесійні (еротичні, застільні, сатиричні) пісні літературного походження або вірші (В Тредіаковський), в яких поєднувалися зміст і наспів Іноді мотив застосовували до готового тексту, що, зокрема, здійснив Василій Титов до віршів Симеона Полоцького

Кантáта *(італ cantata, від лат cantare співати)* — великий вокально-інструментальний твір для солістів, хору чи оркестру, музичний твір, що виконується переважно з приводу урочистостей За античної доби К називали близький до оди ліричний вірш, в якому використовували міфологічні сюжети, стилістичні фігури задля прославлення героїв та видатних подій Згодом з'явилися нові форми К (арії, речитативи, відмінні за темпом і тактом), що зумовило урізноманітнення віршової структури Класичного вигляду К набула в Італії на межі XVI—XVII ст, поширившись згодом в інших європейських країнах,

стала одним із визначальних жанрів класицизму та бароко, високим алегоричним стилем нагадувала піндарову оду К розробляли Ж Ж Руссо, К В Рамлер, Г Державін У класичному вигляді К складається з рецитації, арії, дуету, хоральних співів, суто інструментальних фрагментів Може бути сольною, близькою до монодрами (п'єси Ф -Й Гайдна), має як релігійні, так і світські риси У XX ст в К музична структура витіснила рецитаційні партії У сучасній К головну роль відіграє поетичний текст До її зразків належать «Пісня про віщого Олега» М Римського-Корсакова на слова О Пушкіна, «Перша Вальпургієва ніч» Ф Мендельсона за баладою Г Гейне, «Радуйся, ниво неполитая» М Лисенка на слова Т Шевченка

Кантиле́на *(лат cantilena, від cantillare наспівувати)* — невеликий за обсягом ліро-епічний вірш, поєднаний із нескладною музикою, виокремлений з обряду, власне шестиверсова строфа на дві рими, в якій початкові слова чи звуки повторювались і наприкінці Притаманна середньовічній, зокрема французькій, поезії К виконувалася під акомпанемент ліри Джерелом К можуть бути «Пісня про Роланда» та шансон де жест

Кансо́на — див **Канцо́на.**

Канти́чки *(польс kantyczki)* — збірники пісень, поширені у Польщі, виконувалися переважно на Різдво, а також на Великдень То були веселі народні пісні з простим приспівом Перший рукопис К датований 1551, пізніше опублікований у Кракові (1638) під назвою «Симфонії янгольські» Аналогічні видання з'явилися у Львові, Познані, Вільно тощо

Канцеляри́зми *(пізньолат cancellaria і від cancellarius воротар, писар, начальник канцелярії)* — кліШовані беземоційні слова, словосполучення, синтаксичні звороти, притаманні офіційно-діловому мовленню *вживати заходів, керуватися виробленими стандартами* тощо Зловживання такими штампами, які адекватно вживаються у документах (циркулярах, заявах, актах, доповідних записках, повідомленнях), є порушенням живомовних норм, збіднює мову К використовуються в художній літературі як стилістичний прийом для характеристики персонажів, створення гумористичного або сатиричного ефекту образ Возного з п'єси «Наталка Полтавка» І Котляревського (*«Не в состоянії поставить на вид тобі сили любові моєй'»*) увиразнюється при поєднанні з просторічною лексикою, вульгаризмами тощо

Канцо́на, або **Кансо́на** *(італ canzone пісня),* — напівтверда строфічна форма середньовічної лірики трубадурів Провансу (Бернарт де Вентадорн, Джауфре Рюдель, Бертран де Борн та ін), пісня, власне вірш кансо про лицарську любов, зумовлений культом Дами Походить від народного хороводу, пов'язаного з рухом його учасників півколо, повернення, коло Будова К була строго строфічною, часто з наскрізним римуванням, схема якого у кожного твору виявлялася своя, характеризувалася ізометризмом Зазвичай строфа, яких нараховувалося п'ятьсім, складалася з двох частин висхідної з почерговим розташуванням довгих та коротких версів, поділеної на «два кроки», та низхідної, тобто коди Остання строфа (торнада) була коротшою за інші, присвячувалася Дамі серця Із Провансу К поширилась у Північній Франції, Італії, Іспанії, де набула канонічного вигляду, зокрема у доробку Данте Аліг'єрі (назвав К частину «Пекла» з «Божественної комедії», присвятив аналізу жанру другу книгу «De volgari elogio»), Дж Боккаччо, Г Гвініцеллі, Л де Гонгори-і-Арготе та ін Її розквіт виражений лірикою Ф Петрарки, автора збірки «Канцоньєре», К «До Італії»

[ ] Прошу, моя канцоно,
Розважливо і лагідно лунай,
Бо йти тобі на можновладні люди,
У кого повні груди
Пихи, омани й гордощів украй
Їх правда — завжди ворог Знай,
Ти знайдеш відгук і прихильність щиру
Лиш в колі обранців тісним
«Чи чуєте? — скажи ти їм, —
Я йду й волаю Миру' Миру' Миру'»
(переклад Д Паламарчука)

На той час під впливом петраркізму було запроваджено тринадцятиверсову строфу із семи- та одинадцятискладників Пізніше К , хоч і зазнавала певного піднесення, не прижилася у європейській поезії, перетворилася на стилізацію в доробках А Шлегеля, Ф Рюккерта, І Цедліца, Б Балашші, В Брюсова, Н Кузміна, І Северяніна та ін Зменшена її форма, яку використовували в італійській поезії, називалася канцонеттою (П Роллі, Т Круделі), у французькій — шансонеткою, якій був притаманний знижений стиль Існують також некласичні К Так, «Героїчні канцони» італійського поета XVI—XVII ст Г К'ябрери за жанровими ознаками близькі до оди, зокрема «піндарівської» В українській літературі К відома в перекладах І Франка, М Бажана та ін Українські поети рідко зверталися до цієї форми Так, у циклі «Весна» В Самійленка, крім сонетів, містяться дві К

— Вона вже йде,
— І серце жде
— Її, як кралю молоду,
— Іди скоріш,
— Мене потіш,
— Тобі назустріч я піду
— В ряснім гаю
— Журбу свою
— Забуду, щастя там знайду,
— По муках всіх
— До чар твоїх
— З сльозами щастя припаду
— Тобі ясній,
— Тобі благій
— Я розповім свою біду,
— Твоїм квіткам,
— Твоїм пташкам
— Гучні я співи заведу
— Іди ж мерщій'
— В природі свій
— Я чую вже твою ходу
— Красо моя'
— Зустріну я
— Тебе, як кралю молоду

Канцоньє́ре *(італ canzoniere збірник пісень)* — середньовічні збірники XIII—XV ст з віршами куртуазних поетів, більшість із них було створено в Італії Ф Петрарка підтримав традицію К , створивши власне «Канцоньєре» (дві книги, 1373—74), і запо-

чаткував традицію збірок одного поета, твори в яких об'єднані спільним задумом та образним ладом

Кападокійська шкóла — див **Патрúсти.**

Капітéль *(лат capitellum голівка)* — друкарські літери, які мають обрис заголовних (прописних), а розміри — малих букв Використовуються вони для розрядки, складання колонтитулів, виокремлення тексту замість жирного та курсивного шрифтів Поняття запозичене з архітектури, де вказує на верхню частину колони, пілястри або стовпа, на яку спирається балка або архітрав

Капóта *(грец kapeta, kai epeita а потім)*, або **Компле́ксія,** — риторична фігура, яку утворює повторення одних і тих самих слів та виразів «*Святий дух надихнув юнака-кіфариста і зробив його псалмоспівцем, надихнув поміркованого юнака і зробив його суддею серед старців, надихнув пастуха і зробив його пророком, надихнув рибалку і зробив його старшим серед апостолів, надихнув переслідувача і зробив його вчителем народів*» (Феофан Прокопович) Цей прийом відомий здавен Використовували його і митрополит Іларіон («Слово про Закон та Благодать»), й О Довженко у публіцистиці періоду Другої світової війни К близька до анафори, епіфори, редифу

Капрúчіо *(італ capriccio каприз, примха)* — віртуозна музична п'єса вільної форми з несподіваними поворотами та ефектами, запроваджена у XVI ст У літературознавстві К називали твори з елементами одивнення та фантастики «Принцеса Брамбілла Капричіо в дусі Калло» (1820) Е -Т -А Гофмана, «Гротески й арабески» (1840) Е А По, есе Авантюрне серце Образи та капричіо» (1929—33) німецького письменника Е Юнгера

Каптáл *(нім Kaptal, від лат capitellum голівка)* — вузька марлева, бавовняна чи шовкова смужка, наклеєна вгорі і внизу на книжковий блок між його обрізом та «спинкою» палітурки Надає книзі естетичного вигляду, міцніше скріплює її

Кардіоцентрúзм *(грец kardia серце, лат centrum, від грец kentron осереддя)* — див **«Філосóфія сéрця».**

Карикатýра *(італ caricatura, від caricare навантажувати)* — сатиричний або гумористичний малюнок критично-викривального характеру, будь-яке смішне наслідування, перекручування оригіналу з використанням прийомів гіперболи або літоти, утрирування, іронія У художній літературі може реалізуватися в жанрі пародії «Батрахіомахія», «Дон Кіхот» М де Сервантеса, «Енеїда» І Котляревського, «Куліш у пеклі» П Куліша, «Ревун» О Маковея, «Московіада» Ю Андруховича тощо

Карнавáл *(франц carnaval, від італ carnevale залишки)* — масове народне свято, яке відбувається саме на тижні перед Великим постом і пов'язане зі звичаєм проводжання зими Синонімічною є назва Масляна, або Масниця, Масляниця, Колодка, на Буковині — Місниця (у білорусів — Сырніца, Сырна нядзеля, Запусты, у росіян — Масленица, у болгар — Сирне поклади, Ората, Орадие, Сирница, у сербів — Сирнице, у македонців — Сирница, у хорватів — Masopust, Pust, у словенців — Pust, у поляків — Zapusty, у чехів та словаків — Mesopust, у сербо-лужичан — Zapust, Postnice) Термін етимологічно пов'язаний з назвою латинської колісниці-корабля (carrus-navalis), яку використовували у давньоримських ритуалах, із латинським та італійським словом *м'ясо* (відповідно caro та carne) Також пов'язаний з періодом між християнськими постами та днем чи терміном, коли вживання м'ясної страви дозволено (м'ясопуст — тиждень перед Великим постом) У К зберігся відгомін ритуалів давньої аграрної язичницької магії, що була покликана забезпечувати добробут, прославляла Сонце, символічно відображала пори року К генетично пов'язаний також із давньогрецькими діонісіями, з давньоримськими сатурналіями, за доби європейського середньовіччя та Ренесансу тлумачився амбівалентно як «смерть, запліднена життям», «світ навпаки» з анульованими забобонами та нормативами (М Бахтін) Як втілення сміхової культури, притаманної багатьом народам та епохам, що позначилась на творчості Ф Рабле, В Шекспіра, М де Сервантеса, К набував всенародного, універсального і водночас амбівалентного значення, приваблював особливим типом образності, діонісійської енергії, ексцентричності, видовищності, демонстративності Для К характерні вживання багатих ритуальних страв, використання символів плодючості, костюмовані процесії, типові персонажі святкового дійства символічні опудала, товстун з гіперболізованими ознаками чоловічої статі, дід чи баба, які втілюють зиму, та ін К з обов'язковими елементами еротики, фарсу, акробатики, театралізованих ігор, пародіювання був стихією блазнів До улюблених належали сцени зачаття, вагітності, народження К , «свято дурнів», «свято осла», «обирання короля» (інколи «короля блазнів»), суду над К , його звинувачувальні монологи на адресу суддів, «заповіти» публіці Кульмінацією святкового ритуалу вважається перемога Посту над К за участі алегоричних образів Смерті та Лікаря, фінал «похований» з імітованими церковними обрядами Карнавальне світовідчування виповнювалося веселою відносністю, пафосом свободи, безстрашшя, оновлення, плинності життя Його народну стихію відтворювали латиною, книжною або народною мовою у багатьох усних та письмових творах, передусім пародіювали середньовічний побут і релігійні догми («Вечірня Купріяна»), тексти були насичені заклинаннями, ненормативною лексикою, просторіччям, макаронізмами, вульгаризмами тощо Свято урізноманітнювали різні драматичні вистави commedia dell'arte в Італії, шкільна драма, вертеп в Україні, в яких часто відтворювались аналогічні ритуали, не завжди пристосовані до Масляної (наприклад, колядки) Орієнтація на низовий стиль не суперечила гуманістичним ідеалам, адже, за спостереженням М Бахтіна, карнавальне світовідчуття виявилося глибинною основою ренесансного письменства, зумовило появу раблезіанства, культурний простір якого був виражений семантикою озвученої тілесності, втіленої у таких смислових феноменах, які викликають ефект сміхової культури Гротескна концепція цілісного, не замкнутого на собі тіла, що, з позиції класичної естетики, видається потворним, сприймалась як властивість народно-святкових ігор, занурених у веселий перебіг часу Це зумовлювало утвердження особливого історичного розуміння життя, що розриває деспотичні, тоталітарні структури Культура К приваблювала розмаїтою системою обрядово-видовищних і жанрових форм, оптимістичним світобаченням з притаманними йому рисами універсальності, амбівалентності, неофі-

цiйності У К розігрувалася «ніби реальна», точніше «ідеальна», форма дійства, у якому брала участь людина середньовіччя під час свят на мить припинялася дія офіційних приписів державних систем і церковних інституцій із каральними засобами та ієрархічними бар'єрами, розкривався простір утопічної свободи, веселої відносності у вигляді блазенського розвінчування, що не відає страху Нині первісні риси К збереглись у Латинській Америці, передусім у Бразилії, притаманні іспанській чи португальській кориді, а також сучасним демонстраціям, ярмаркам, маскарадам, шоу К актуалізує розкутий тип світосприймання, систему поведінки, «мову символічних форм» з її історичністю, з переходом старого в нове, «смерті» у «воскресіння» (М Бахтін) Дійство вплинуло на формування деяких жанрів художньої літератури (комедія, сатирівська драма, пародія, епіграма, буфонада, фарс, трагіфарс, бурлеск), сприяло витворенню карнавалізації У бельгійському місті Беніш діє Міжнародний музей К та маски

Карнавалізáція *(франц , англ carnavalization, нім Karnevalisierung, від франц carnaval)* — перенесення обрядово-символічної мови карнавального світосприймання на жанрово-стильову специфіку письменства (мистецтва), закоріненого у фольклорну обрядовість, у стихію низової народної сміхової культури Її розглядають як реакцію на високу куртуазну лицарську (рицарську) культуру середньовіччя, як пародіювання поширеного в мистецтві канону, як заміну безживно офіційних систем та ієрархічних субординацій моделями народної екзистенції, спроектованими на ідеал, на утопічну свободу М Бахтін застосовував поняття «К» під час аналізу романів Ф Рабле («Творчість Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу», 1965) та Ф Достоєвського («Проблеми поетики Достоєвського», 1963), маючи на увазі видовищність, поліфонію, гіперболізацію, абсурд, комічність, контрастність, що найповніше проявляються у традиціях перевдягання К характеризує великі пласти європейської та світової культури, не обмежується одним літературним напрямом, потребує герменевтичної інтерпретації К розглядають як одну з яскравих діонісійських ознак художнього світосприйняття поруч з ексцентризмом, блазнюванням, профанацією, загостреним протиставленням понять і категорій, застосуванням пародії, травестії, бурлеску, балагана, схильністю до вульгарності й надмірного панібратства Водночас безпосередніми ознаками життєвої та літературної К, на відміну від категорій трагічного і комічного, вважаються амбівалентність завершеного та незавершеного явища з його пародійними настановами, потенційне оновлення, щира весела відносність, притаманна невідповідності між зовнішніми та внутрішніми характеристиками певної форми історичного існування Прояви К поширені у світовій культурі та письменстві (діонісії, сатурналії, «Золотий осел» Апулея, пісні вагантів-голіардів, «Дон Кіхот» М де Сервантеса, давньоукраїнські вертепи, «Крихітка Цахес» Е-Т-А Гофмана, котляревщина, «Балаганчик» О Блока, «Майстер і Маргарита» М Булгакова, «химерна проза», «Рекреації» Ю Андруховича тощо), притаманні авангардистам, постмодерністам Вона завжди розглядалася в аспекті подієвого переживання веселої незавершеності, що сприймається як завжди можливе, поціновується позитивно Навіть у катарсисі поліфонічних романів Ф Достоєвського, на думку М Бахтіна, немає трагізму, як і в стоїчних меніпеях Сократа, в яких карнавалізовано людське мислення, позбавлене сакрального, метафізичного вигляду

Карнавáльність *(франц carnaval)* — сукупність ознак, притаманних діонісійській стихії карнавалу з її масовістю, театральністю, вуличною ходою, маскарадом, ексцентризмом К як прояв сміхової культури сприймають у значенні особливої моделі світу, притаманної народній низовій культурі, в якій поєднуються взаємоперехідні антитетичні поняття народження і смерті, верху та низу тощо, трактовані крізь призму нестримного, почасти амбівалентного сміху, постійних інверсій (перестановки ієрархічних, поведінкових нормативів), свідомого порушення пропорцій, алогізмів, панібратства, застосування мотиву тілесності земного світу

Каролíнське відрóдження — одне із світових відроджень, притаманне середньовічній культурі, освіті, що запровадила вивчення античних письменників, та латиномовній літературі за доби Римської імперії Карла Великого (768—814), відомого своїм опікунством над поетами Місто франків Ахен стало центром інтелектуального життя, була відкрита палацова «Академія», в якій гармонійно поєднались антична вченість та християнські чесноти Її існування не тривало довго Найвідомішими представниками «Академії» були автор «Історії лангобардів» Павло Диякон (прибл 725—800), Ейнгард (прибл 775—840), що створив «Життєпис Карла Великого», в якому вперше зафіксовано оповідь про Роланда, а також поети Ангільберт, Теодульф, Алкуїн (прибл 735—804), відомий також як філософ та педагог Людовік Благочестивий, наступник Карла Великого, не приділяв уваги починанням свого батька, за його правління був помітною постаттю лише поет, придворний учений Ермольд Нігелл, перу якого належить монументальна, написана в стилі Вергілієвої «Енеїди» епопея «Уславлення Людовіка» К в позначилося на монастирських школах, в середовищі яких активізувалася діяльність поета, вченого, майнцького архієпископа Рабана Мавра (784—849), а також його учня, поета й теолога Валафріда Страбона (809—849), який освоював жанри агіографії та видінь («Житіє Св Блайтмакка», «Житіє Св Мамми», «Видіння Веттіна»), став одним із засновників «візіонерської» тенденції у середньовічному письменстві, завершеної «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі З К в пов'язана творчість перекладача Псевдо-Діонісія Ареопагіта, ірландського філософа Івана (Іоанна) Скотта Еріугени — автора гімнів та книги «Діяння Карла Великого», що започаткувала жанр новели, Седулія Скотта — автора панегіриків, еклог, епіграм, жартівливих послань, «Книги про християнських правителів» ченця бенедиктинського монастиря у Санкт-Галлені, вченого, поета Ноткера Заїки

«Карпáти» — книжково-газетне видавництво системи Держкомпреси УРСР, засноване в 1945 в Ужгороді, з 1951 — Закарпатське обласне книжково-журнальне видавництво, з 1961 отримало статус республіканського Мало у Чернівцях редакцію молдавською та румунською мовами Поряд із громадсько-політичими, виробничо-технічними книжками у «К» друкували і художні твори, зокрема роман «Повінь»

Ф Потушняка, повісті «Наша сім'я» М Томчаніа, «Чайки летять на схід» І Чендея, «Новий день» Ю Мейгеша Видавництво разом із «Каменярем» з 1971 випускало бібліотеку «Карпати» Співпрацювало з низкою угорських видавництв, з братиславським видавництвом ім Мадача, з кошицьким Східнословацьким видавництвом, спільно з яким опублікувало збірку поезій «Відкритий дім» (1982) словацьких авторів у перекладі українською мовою, збірку оповідань «Сонце над Карпатами» (1985) закарпатських прозаїків у перекладі на словацьку мову Разом з видавництвом у республіці Комі (Сиктивкар) видрукувало збірник «Пісні з-над Печори» (1975) в українському перекладі, антологію осетинської поезії «З-під гірського неба» (1977) за сприяння кавказького видавництва «Ир» «К » брало участь у регулярному виданні серії «Шкільна бібліотека»

«Карпа́ти» — літературно-художній, громадсько-політичний альманах Закарпатського відділення СПУ (Ужгород, 1947—59), до 1958 мав назву «Радянське Закарпаття», з 1971 друкувався як спільне видання однойменного видавництва та видавництва «Каменяр» На його сторінках вміщували твори українських, угорських, російських письменників, зокрема Ю Боршоша-Кум'ятського, Л Дем'яна, А Маркуша, Ф Потушняка, А Томчаніа, І Чендея та ін , а також переклади і фольклорний матеріал

«Карпа́тська зама́на» — збірник творів українських письменників Чехо-Словаччини (К , 1990) в упорядкуванні Д Павличка, О Мишанича, М Романа До видання ввійшли різножанрові твори В Гренджі-Донського, Ф Лазарика, І Мацинського, І Галайди, Ю Бачі, С Макари, З Йосифа, С Гостиняка, М Дробняка, Б Мілана, Марусі Няхай, Лесі Ярмак, М Ксеняка та ін Збірник охопив доробок українських письменників переважно Пряшівщини, які творили в 30—60-ті XX ст , належали до різних стильових тенденцій Пряшівські поети 60-х XX ст відомі також за збіркою «Восьмеро», їхні твори багато в чому перегукувалися із творами І Драча, М Вінграновського, І Калинця та ін

Картезіа́нство — напрям у філософії та природознавстві XVII—XVIII ст , основою якого стали погляди Р Декарта (латинізоване ім'я — Картезіус), які відповідали європейському логоцентризму, абсолютизованому раціоналізму в теорії пізнання та механічному матеріалізму в поясненні явищ природи Вони позначилися не лише на мисленні і світогляді науковців, а й на письменстві Зокрема, класицисти, просвітники, реалісти намагалися перенести набутки позитивізму на терени художньої дійсності, нехтуючи її іманентними характеристиками Від послідовників Р Декарта відрізняють картузіанців (картезіанців) — ченців ордену, заснованого в XI ст у французькій долині Шартрез (Картузія)

Карти́на — несценічна передача сприйняття персонажем (або автором) певного краєвиду чи ситуації К поширена у розповідних та оповідних творах, у яких розкривається часо-просторова перспектива життя, втілюючи психологічні виміри авторського (нараторського) світобачення Воно може бути класичним, коли буття мислиться єдиним, упорядкованим, виповненим сенсу, гармонійним, протиставним хаосу, або некласичним, коли буття постає абсурдним, подрібненим, безглуздим, патологічним Такі два аспекти художньої практики Ф. Ніцше пояснював через опозицію «аполлонійство — діонісійство» К може мати й інші значення Так, Г Джеймс протиставляє її драмі, в якій поведінка та мовлення дійової особи передаються засобами сценічного мистецтва

Картоте́ка *(лат charta аркуш паперу і грец thēkē сховище)* — сукупність облікових карток, об'єднаних спільним змістом, розташованих за певною системою Частіше є частиною загального каталогу, хоч у невеликих архівах може його замінювати У бібліотеках, відділах рукописів існують К текстових, нотних, фото-, фоно-, відео-, кіноматеріалів та ін Для художніх, критичних творів оптимальним є фіксування матеріалу на каталожну картку разом із паспортом конкретного видання чи джерела Великі за обсягом епічні, ліро-епічні, драматичні, літературознавчі, фольклористичні, журналістські твори зазвичай анотують

Ка́са — пісенна строфа (пунджан К), жанр середньовічної корейської поезії, джерелом якого є народні пісні XIII—XIV ст , відрізняється від нестрофічної пісні (йонгель К) Спочатку К мала спільні ознаки із сіджо мовно-музична основа, чотиристопний розмір верса, паралелізм та збіг кінцівок віршових рядків К могла поєднувати кілька тисяч різних строф Її запровадження збіглося із поширенням корейської абетки (1444) Засновником жанру вважається Чон Гик Ін (1401—81) Розквіт К припадає на творчість Чон Чхоля У XVIII ст з'являються жіночі К (кюбан К), поширювані дружинами янбанів (дворян) із провінції, мандрівні (кіхен К), історичні, навіть епічні поеми, в яких втілювались ідеї літературної течії сіргакпха Збереглося до 300 текстів К , що вплинули на повість (сосоль), лібрето корейської опери (чхангик), стали основою переходу до верлібру в новітній поезії

Каси́да *(араб kasd націлена, цілеспрямована)* — одичний або повчальний, зрідка сатиричний вірш в арабській, тюркській та перській класичній поезії, який виник за доісламської доби, поширений у літературі Переднього та Середнього Сходу, Південно-Східної Азії (Індонезія, Малайя) Нормативність К стосується передусім її обсягу (від 15 до 200 бейтів, перший — матла та останній — макта мали бути старанно опрацьовані, тому що містили основну думку твору), монорими (*ba — ca — da* та ін), тричасткової композиції Її традиційно починає ліричний вступ (насіба), у якому йдеться про реальний чи вигаданий приїзд ліричного героя до коханої, розчарування при спогляданні «покинутої оселі» Виклад основної частини розгортається через сюжетні лінії мандрів, зображення ідеалізованого бедуїна, іноді застосовуються прийоми сатири Завершується композиція обов'язковим панегіриком адресату Часто К вражає віртуозністю автора (акрокасида, К з панторимою тощо) Вона тематично розмежовується на фахрійє (автобіографічний славень), багарійє (оспівування весни), мадгійє (пошанування меценатів, видатних діячів ісламу) У XI—XII ст поширилася філософська К , як-от «Касида про душу» Ібн Сіни Абу Алі (прибл 980—1037) Найвідоміші автори К — персько-таджицькі поети XI ст Унсурі, Анварі, азербайджанський поет XII ст Хагані та ін Незважаючи на канонічну форму та внутрішню версифікаційну інертність, К у талановитих митців (Алішер Навої) набувала естетичного увиразнення До цієї форми звертався

туркменський поет Ізет Молла (1785—1829), автор гумористичної пародії на мандрівні мотиви «Страждальці» та еротико-містичного «Квітника любові» Жанр викликав інтерес європейських романтиків Так, А Міцкевичу належить балада «Фаріс» перекладена українського мовою Л Боровиковським Поезію під назвою «Касида» віднаходять у доробку Я Івашкевича

Каска́да *(польс kaskada, франц cascade, від італ cascare падати)* — ліричний вірш з трьох строф за різної кількості версів (вісім, чотири, три) та складів (від тринадцяти до трьох) із окситонним та парокситонним римуванням В останньому рядку вживається слово «каскада», що римується з відповідним словом першого віршового рядка Таку віршову форму застосовував польський поет Я Жилявський (збірка «Інтермецо», 1897) для поетичної імітації гірської лавини

Катаба́за *(грец katabasıs сходження)* — сходження епічного (казкового) героя у потойбіччя Одіссея з поеми «Одіссея» Гомера, Енея з поеми «Енеїда» Вергілія, Калевіпоега з однойменної естонської поеми, Котигорошка з однойменної української казки та ін

Катале́ктика *(грец katalēktıkos усічений, скорочений)* — розділ античної та силабо-тонічної метрики, в якому висвітлюються особливості ритмічних закінчень (скорочення, утинання стопи) віршового рядка — клаузули, які відмежовують його від наступного Сучасні віршознавці визначають своєрідність клаузул за місцем наголосу (окситонна, парокситонна, дактилічна, гіпердактилічна), враховуючи останній наголошений склад та ненаголошені, розташовані за ним, кількість яких може варіюватися від нуля до переважно двох, особливо у випадку незбіжності фіналу віршового рядка чи кінця стопи Зменшенням останньої стопи у версі на один чи кілька ненаголошених складів К відрізняється від акаталектики чи гіперкаталектики У вужчому розумінні К, на противагу акаталектиці, тлумачать як закінчення віршового рядка стопою, зменшеною порівняно з іншими на один чи два ненаголошених склади, крім ямба та анапеста, в яких ритмічний акцент припадає на останній склад У хореї та амфібрахії відбувається усічення на один склад, у дактилі — на один чи два *«Осінь звучить, наче скрипка»* (Б Бунчук) В Ковалевський помітив аналогічні явища і в середині рядка, в останній стопі перед цезурою, називаючи її ліпометричною (на відміну від гіперметричної та метричної, що відповідає акаталектичному закінченню), наводячи як приклад віршові рядки чотиристопного дактиля

Вудку закинуть рибалка забувся
Що йому риба, що йому води [ ]
(Тамара Коломієць)

Катале́псис *(грец katalēpsıs схоплення, оволодіння, утримування)* — очевидна істина, що не викликає жодних заперечень, немовби спонукає опонента до згоди Запроваджений стоїками в IV—III ст до н е Таку саму силу впливу має і художня література

Ката́лог *(грец katalogos список)* — систематизований список книг, картин, музейних експонатів та ін предметів, складений для полегшення їх пошуку, перелік літературних, критичних, літературознавчих, фольклористичних, журналістських матеріалів, рукописів, друкованих текстів, нотних, фоно-, кіно-, відео-, фотодокументів, що зберігаються в архіві У бібліотечній практиці К складають з метою інформування про фонди бібліотеки і полегшення користування ними Є своєрідним довідником у бібліотеці, відділі рукописів, має вигляд стандартизованих картотек Розрізняють К алфавітний, генеральний (центральний), службовий, спеціальний, предметний, систематичний, читацький Зведені К охоплюють фонди кількох бібліотек задля кооперування зусиль у комплектуванні фондів та оперативного обслуговування читачів Іноді друкуються як книги, періодичні видання з ілюстраціями, таблицями тощо

Ката́рсис *(грец katharsıs, букв очищення)* — сутність естетичного переживання, зумовлена звільненням душі від тіла, від пристрастей та насолод (Платон), генетично пов'язана з орфічними ритуалами, в яких головними були танці та музика, «естетичне переживання» (за О Лосєвим), «сміхова культура» (за М Бахтіним) Піфагорійці розглядали К як наслідок містичного, психотерапевтичного впливу музики на людину Цей термін на терени літератури та літературознавства запровадив Арістотель («Поетика») для визначення особливостей трагедії, яка сприяє очищенню емоцій глядача (вона «за допомогою жалю і страху сприяє очищенню [ ] почуттів»), але не подав його визначення Незавершеним формулюванням філософа цікавились інтелектуали неоплатоніки («Еннеади» Плотіна), представники Ренесансу (Ф Робортелло, А Мінтурно, Ю Ц Скалігер, Л Кастельветро) Так, Ф Робортелло вбачав у К виховну функцію, коли глядач, переживаючи трагедію, співчуваючи героям, страждаючи разом із ними, готується до подолання аналогічних афектів у житті Натомість класицист П Корнель («Міркування про драматичну поезію», 1660) спростовував такі дидактичні можливості цього драматичного жанру, припускав, що Арістотель висунув лише «прекрасну думку, яка ніколи не здійснюється» Незважаючи на відмінні інтерпретації К, поступово склалося два його розуміння як притаманного трагедії емоційного контакту глядача з героєм у мить його катастрофи і як властивої будь-якому твору зустрічі автора та реципієнта Більшість мистецтвознавців розглядали К в етичному аспекті, невіддільному від естетичних переживань, в якому перебуває читач разом із літературними персонажами Першими такий погляд обстоювали Р та В Маджі («Загальноприйняті пояснення до книги Арістотеля про поетику», 1550), вважаючи, що античний філософ мав на увазі не очищення людської душі від страху та милосердя, а «використання цих почуттів для усунення інших афектів, що бентежать душу, після позбавлення яких душа виповниться чеснотами» Такі погляди поділяли просвітники, Г-Е Лессінг («Гамбурзька трагедія»), Й-В Гете, Г-В-Ф Гегель та ін Спробу визначити поняття намагався зробити Ф Шиллер («Про патетичне», 1793, «Про піднесене», 1798), однак подав амбівалентне розуміння проблеми Він убачав в естетичному переживанні поєднання приголомшливого афекту з вивільнюваними діями інтелекту, що підтверджує моральну самостійність індивіда Етичне піднесення над афектом переживає і герой, який страждає, і читач, який співчуває Ф Шиллер трактував арістотелівський К передусім в аспекті можливого, вірогідного Водночас художнє явище, переконливе з погляду моралі, може давати глибоке есте-

тичне задоволення, доводити потребу уяви у «вільній поза всіма законами гри», чим відмежовує автора від персонажа Таке тлумачення К близьке до кантівського розуміння «незацікавленого інтересу», а також відмінності естетичного чинника від етичного і пізнавального Головною стає ідея «подолання змісту формою» Перегляд концепції Арістотеля здійснив Й -В Гете у статті «Зауваження до "Поетики" Арістотеля» (1827), в якій визначив суперечливий момент у міркуваннях давньогрецького філософа завершення впливу трагедії «після тривалого чергування страху та співчуття — примиренням цих пристрастей» На його думку, йдеться про будову трагедії, а не про її вплив на глядача, тому Й -В Гете вводить поняття «примирлива завершеність», обов'язкове і для інших творів Апологет медичної теорії Я Бернайс, виходячи з твердження Арістотеля та піфагорійців, вважав, що трагедія провокує у глядача афекти психотерапевтичної, а не моральної розрядки Деякі науковці намагалися з'ясувати іманентний сенс К, подолати його розбіжні інтерпретації, тому вдалися до аналізу семантики давньогрецьких слів heleos (жаль, розчулення) та phobos (страх), однак дійшли протилежних висновків В Шадевальдт доводив, що існують первинні людські відчуття, не співвідносні з етикою, М Поленц віднаходив зв'язок між античною поезією та мораллю Водночас поняття «К» тлумачиться або в гедоністичному аспекті (Е Мюллер), або в суто естетичному звільнення від афекту зумовлює «естетичну свободу» (Г-Р Яусс) К, що найповніше виражений у сценічному мистецтві, розуміють як вищий прояв трагізму в будь-якому жанрі, типологічно близькому до трагедії (новела, поема, повість), що не пригнічує, а одухотворює людську душу При цьому межа між естетичною та позаестетичною дійсністю, в якій перебуває реципієнт, видається наочно даною Це дає змогу віднаходити героя та глядача у позачасовому переживанні катастрофи (Л Виготський, «Психологія творчості», 1968), коли між ними формується діалог як відповідь на духовну активність Іншого К у драматичному та прозовому творі стосується композиції, напруженої колізії сюжетних ліній, які розв'язуються надто драматично Таким є фінал роману «Марія» У Самчука, в якому батько змушений убити свого деградованого сина і податися безвісти К може притлумлюватись у тих творах, де панують всепоглинальна іронія, безвихідь, скепсис, повне несприйняття світу «Нудота» Ж П Сартра, драма абсурду тощо Усунення К передбачав Ф Ніцше, на думку якого, насолоду від трагедії слід шукати в естетичному переживанні, а не у «співчутті, страхові, морально піднесеному» Б Брехт не сприймав К, проголошував його «достеменним варварством» На тому, що поряд з артистичним очищенням існують інші, не менш важливі, моменти, наголошував Д Лихачов, вказуючи на кризові ситуації, в яких людські зусилля концентруються «на визволенні хаосу» У поезії К має свою специфіку, реалізується через градацію, напружену динаміку ліричного сюжету, завершувану «вибухоподібним» фіналом, пуантом, що має здебільшого стисле, іноді афористичне формулювання Такий принцип властивий більшості поезій Є Плужника, О Влизька, Ліни Костенко та ін Класичним прикладом К у ліриці може бути вірш Д Фальківського «І вперше вдарили гармати», в якому за допомогою анафоричних прийомів (на початку чотирьох строф) витворюється потужне переживання трагедії аморальної громадянської війни, розв язуючись у пуанті думкою глибокого філософського узагальнення

А там, де льон мережить тіні,
Чиясь розбита голова
Вп'ялась очима в небо синє,
Проклявши людськість і права

Основу К вбачають у віршованих творах певної строфічної будови (сонет) та жанрових різновидах (балада, драматична поема тощо) Термін вживається також у психоаналізі при лікуванні неврозів Метою терапії є не лише усвідомлення людиною певних фактів, а й їх почуттєве визнання, звільнення притлумленої емоції

Катаста́за *(грец katastasis заспокоєння)* — низка подій у давньогрецькій драмі, передусім трагедії, що призводять до катастрофи

Катастро́фа *(грец katastrophē переворот, кінець, загибель)* — термін античної драми, який вказував на момент поразки дійової особи, визначений як фатальний наслідок несприятливих подій, що сталися раніше, та як наслідок передбаченої в експозиції трагічної розв'язки драматичних перипетій (за Арістотелем) Так, у трагедії «Цар Едип» Софокла лихо центрального персонажа зумовлене усвідомленням ним власної провини (батьковбивство, інцест із матір'ю), що призвело до самоосліплення Поняття «К» властиве і середньоаттичній комедії, зокрема творам Лукіана та Полібія Його використовував Ж Расін у передмові до «Фіваїди» та «Береніки» У творах із динамічними сюжетними лініями К вважається різновидом перипетії, іноді збігається з розв'язкою Німецький літературознавець XIX ст Г Фрайтаг трактував К ширше, ніж власне розв'язку, тлумачив як вказівку на загибель героя Іноді, за В Волькенштайном («Драматургія», 1960), К, будучи віддаленою від розв'язки у п'ятиактній або чотириактній драмі, може з'явитися в кінці третього акту

Катастрофі́зм *(польс katastrofizm)* — тенденція у культурі та літературі XX ст, що полягає у підтвердженні в художніх творах обвальної кризи цивілізації К виник на підставі уявлень про неминучу агресивність суспільства, реалізовану в глобальних війнах, революційних рухах, тоталітарних режимах, спекуляції на принадних утопіях, супроводжуваних масовим знищенням людей Історично рефлексія письменства спиралася також на спостереження О Шпенглера («Присмерк Європи»), концепції М Бердяєва, А Тойнбі, Ф Знанецького та ін Особливо помітним був К у польській літературі, живлячись традицією класичного романтизму XIX ст (творчість З Красинського), філософією Ф Ніцше та досвідом декадансу, символізму, експресіонізму і зароджуваного сюрреалізму Яскраво проявився він у письменстві періоду міжвоєнного двадцятиліття, зокрема у творчості жагарів (Ч Мілош, Я Загорський, А Римкевич та ін), які поривали із цивілізаційним оптимізмом, прогресистськими уявленнями, відтворювали настрої кінця світу планетарного та космічного масштабу Найхарактерніші твори того часу — «Пісні фантастичні» К Віржинського, «Бал в опері» Ю Тувіма, лірика Я Чеховича, повісті, драми, дискурсивні тексти С Віткевича та ін Інерція К тривала й після

Другої світової війни, передусім у доробку Ч Мілоша В українській поезії ознаки К були найбільш притаманні ліриці Т Осьмачки

«Катафа́лк иску́сства» («Катафа́лк мисте́цтва») — газета, видання українського панфутуризму, з'явилася у грудні 1922 в Києві (всього одне число) за редакцією М Семенка У ній двома мовами (українською та російською) друкувалися маніфести панфутуристів, їхні твори, зокрема «Поезія» М Семенка (відома під пізнішою назвою «Сім»), листування з Мирославом Ірчаном, інформація про діяльність авангардистів, Кийдрамте, «Центростудії», видавництво «Гольфштром» тощо

Катахре́за *(грец katachrēsis зловживання)* — різновид гіперболічної метафори, в якій поєднуються абстрактні слова, логічно та граматично не узгоджені, семантично несумісні (*гірка радість, червоне чорнило, пекучий лід, вушко філіжанки, колінце трави* тощо), які іноді відтворюють іронію (Ліна Костенко «*Мої кохані, милі вороги!*»), завжди стилістично вмотивовані внутрішньою формою слова, утворюють її смислову єдність К сприяє розвитку нового *значення, що не відповідає первинному* Інколи у такий спосіб формується експресивний ефект *коли рак свисне, вилами по воді писано* тощо Вживається К також у перифразах (*чорне золото*), синестезії (П Тичина «*Золотий гомін*») Виокремлюють К індивідуальні, авторські (М Куліш «*Тиша Тільки шелест очей*») та усталені (*холодний колір)* К вживається і в ораторському мовленні, проте втрата чуття мови може призвести до поширення алогічних псевдооригінальних формулювань «*Керувати державним кораблем на вулкані*» Найповніше смисловий потенціал К розкривається у поезії Частіше такі тропи називають оксиморонами (збірка «Веселий цвинтар» В Стуса) Інколи К називають сполучення непоєднуваних понять «*Я вже човен в снігах Я в сніги вже гребу*» (М Вінграновський)

Ка́тга — жанр в індійській літературі, невелика за обсягом нарація у прозовій та віршованій формі, які композиційно поєднувалися Може вживатися як самостійний текст або як складник більшої за обсягом художньої структури Див **Ка́в'я**

Категори́чне су́дження — судження, в якому чітко стверджується належність чи неналежність ознаки відповідному предмету, незалежно від будь-яких обставин та обмежень «*Поезія — це завжди неповторність*» (Ліна Костенко) Поєднуючи засновки двох К с, формують категоричний силогізм

Катего́рія *(грец katēgoria обвинувачення, ознака)* — загальне поняття, яке відображає універсальні властивості, відношення об'єктивної дійсності, закономірності розвитку природних і духовних явищ Такими, зокрема, є К естетики краса, прекрасне, величне, піднесене, потворне, трагічне тощо К називають і родові поняття лірика, епос, драма, групи однорідних термінів (тверді строфічні форми)

Катего́рія викона́вців — група народних виконавців казок, дум, билин, голосінь тощо, об'єднаних спільними канонічними характеристиками, термін епосознавства введений Ганною Астаховою у 60-ті XX ст У східнослов'янській фольклористиці використовувалася їх класифікація за соціальними ознаками, за особливостями вдачі, здібностями та рівнем професійності, за вибором матеріалу (епік, актор, балакун, дидактик, мемуарист та ін) Найоптимальнішою, логічно підтвердженою вважається запроваджена А Никифоровим ступенева диференціація непрофесійних та професійних виконавців, репертуар яких складається із фольклорного фонду, з урахуванням цілісної фольклорної традиції, способів зберігання, передавання, вираження її досвіду, внесення в неї нових творчих елементів В Україні К в була об'єктом вивчення К Квітки, Ф Лаврова та ін

Катехі́зис *(грец katēchēsis настанова)* — популярний виклад базових засад християнства у формі питань і відповідей, призначений передусім для усного навчання Св Письму У світській літературі набуває вигляду стилізації, як-от «Катехізис про таємниці роду польського» (1790) Ф С Єзірського

Катойко́нім *(грец katoikos житель, мешканець і onyma ім'я)* — назва людини, що вказує на місцевість, де вона мешкає степовик, поліщук, горянин, верховинець, слобожанин, подоляк, киянин, вільшанець, придніпровець, чорноморець тощо Утворюється за допомогою суфіксів, вважається цінним джерелом етногенезу, топонімії кожного народу, зокрема *українців*

Католи́цьке відро́дження — поновлення католицької традиції після трагічних подій французької революції 1789—94, передусім у Франції, Італії, Іспанії У французькому письменстві такі тенденції позначилися на романтичній прозі Ф Р Шатобріана, на ліриці А М Л Ламартіна, вплинули на творчість Стендаля та О де Бальзака Ж Б д'Оревільї, увійшовши до «Католицького товариства», переймався переддекадентськими настроями (збірка «Диявольські лики», 1874), поділяв ідеї Ш Бодлера Книга «Навпаки» (1884) Ж К Гюїсманса вважається настільною книгою декадансу, роман «Там, унизу» (1891) — апологією сатанізму Ставши ченцем траппістського монастиря, він написав «Історію Святої Лідвіни» (1901) Мотиви страждання були притаманні творчості Л Блуа Тереза Мартен, відома як Св Тереза Лізьєська, обстоювала євангельські мотиви «духовного дитинства», розкриті, зокрема, в «Історії однієї душі» (1898) Залишався католиком Ш Пегі, хоч і захопився модними соціалістичними ідеями На початку XX ст у Сорбонні завдяки заходам папи Лева XIII поновлювалася традиція ясного мислення, започаткована Фомою Аквінським, з'явилися неотомісти, як-от Ж Марітен, думки якого часто співвідносили з позицією Ш Пегі та М Бердяєва П Клодель зображував у своїх творах природний світ і світ благодаті, де панує Бог, тобто дві моделі космосу, диференційовані католицизмом Так, у його п'єсі «Атласний черевичок», на відміну від попередньої драми «Полуденне розмежування», людські страждання пом'якшені несподіваним зворушенням, а в містичному «Сповіщенні для Марії» йдеться про жертовну любов, що, долаючи зло, рятує світ Ф Моріак звертався до інтертекстуального мотиву звинувачення фарисеїв («Фарисейка»), християнської любові («Агнець»), хоча зображувана ним пожертва позбавлена сенсу Натомість Ж Бернанос акцентував на офірній святості в наскрізь гріховному світі («Щоденник сільського священика»), вказував на присутність демонічного чинника, якому протистояла божественна сила Мотиви К в поділяв представник християнського екзистенціалізму Г Марсель К в з'явилося також в Англії на межі 20—30-х

XIX ст Д Г Ньюмен очолив Оксфордський рух, спрямований на актуалізацію допротестантських цінностей, а папі Пію IX вдалося в 1850 відновити католицьку ієрархію У контексті К в творили письменниця Еліс Мейнел, поети К Патмор, Дж М Гопкінс, що належав до Товариства Ісуса (єзуїти), Ф Томсон, твори якого були суголосними ліриці «проклятих поетів» Настрої К в поділяли О Вайлд, тому на схилі літ покінчив із своїм протестантством, журналіст Г К Честертон та ін У річищі цього руху з'явилася проза І Во, Г Гріна, Дж Р Р Толкіна, М Спарка, поезія Т С Еліота

Катре́н *(франц quatrain, від quatre чотири)* — чотиривірш, строфа з чотирьох рядків із суміжним, перехресним чи кільцевим римуванням, у якій можуть чергуватись будь-які клаузули, інколи має монориму, будь-який холостий віршовий рядок Вживається і в неповному римованому вірші (рубаї), і в неримованому Структура К сприяє досягненню оптимального ритмоінтонаційного, синтаксичного та смислового значення, як у строфі з перехресним римуванням (*abab*) з вірша «Хитрувато моргали зорі» Б Мамайсура

Словом, ніч була, як у казці —
Гарна свіжа, п'янка, туга
Ну, якої тобі ще трясці,
Дорогий мій читачу, га!

Інколи термін «К » вживається для означення викінченого за думкою та формою чотиривірша (мініатюри)

Архангел Михаїл Собор Бориса й Гліба
Видовищ даждь нам днесь А там — вина і хліба
Хрещатик янголят А пахне диким полем
Ми виспівали гріх, коли гріхи одмолим
(Д Кремінь)

У сучасному віршознавстві К називають будь-який чотиривірш з різною формою римування (парною, охопною, монориму тощо), навіть якщо він є складником твердих строфічних структур (сонет) Варіативності чотиривірша досягають комбінуванням системи віршування, метра, розміру, різновидів і комбінацій клаузули та рими І Качуровський («Строфіка») розглядає тридцять різновидів римованого К Поетичну дефініцію такого чотиривірша подав Б -І Антонич у вірші «Про строфу»

Чотири рівнобіжники на мапі серця,
чотирикутник радості та болю,
чотири припряжки до боку, що не зветься,
що входить клином — між чуття та волю

Кауза́льність, або **Кавза́льність** *(лат causalis, від causa причина),* — генетичний зв'язок явищ, з яких одне (причина) зумовлює інше (наслідок), категорія, запозичена з теренів філософії К використовують для трактування однієї з форм зв'язку між тим, що вже існує, і тим, що за відповідних умов має з нього виникнути Внутрішній зв'язок вважається сутністю К , ставши предметом докорінного перегляду у XX ст Нині його опротестовує модернізм та постмодернізм, які модель детермінізму визнають не завжди доречною, часто сумнівною На теренах літературознавства принципів К послідовно дотримувалися порівняльно-історична школа, культурно-історична школа, соціальна критика, біографічна школа Поняття вживається також у мовознавстві вказуючи на різні типи причиновості (причина-перешкода, результативна, імперативна і сприятлива причина, привід тощо), виражені лексичними, морфологічними, синтаксичними засобами, найчастіше — складнопідрядними реченнями, інколи прислівниками (*спросоння, зопалу*) та дієприслівниками (*призводячи, зумовлюючи*)

«Кафе́йний» періо́д — форма літературного життя російського письменства, передусім поетів В Маяковського, В Брюсова, С Єсеніна, К Бальмонта, Марини Цвєтаєвої, С Городецького, Б Пастернака та ін , у 1917—22 під час зумовленої революцією кризи книгодрукування, компенсованої усними журналами, часто виголошуваними з естради Спочатку це поняття мало іронічний відтінок, згодом відображало реалії тогочасного творчого життя, що набуло вигляду богеми Відомі були кафе «Кузница», «Питтореск», «Стойло Пегаса», кафе Всеросійської спілки поетів, які часто закривали і поновлювали під іншими назвами, як-от «Домино», «Кафе поетів», «Десята муза» За таких умов формувалися деякі стильові течії, зокрема імажинізм «К » п зникає з появою періодичних видань Аналогічний період переживала також тогочасна українська поезія, коли з'явився «Льох мистецтва»

Квадра́тний вірш — вірш, у якому загальна кількість рядків дорівнює кількості слів у кожному рядку, різновид курйозної поезії, який Іван Величковський назвав чворогранистим На думку В Маслюка, йдеться про чотирикутний вірш Якщо у К в провести уявну діагональ від першого до останнього слова, то одна частина твору становитиме дзеркальне відображення іншої Приклад К в з доробку Івана Величковського

Маріє	Ти	Єдина	Мати	Богу	Сину
Ти	Паче	всіх	вишнему	розлюблена	вину
Єдина	всіх	недеждо	творцю	ти	предстани
Мати	вишнему	творцю	стани	присно	за ни
Богу	[возлюблена]	ти	присно	діво	зело
Сину	[в]ину	предстани	за ни	зело	смело

Квадри́га *(польс kwadryga, від лат quadrige, букв четвірка)* — група молодих польських поетів, належних до різних стильових тенденцій, яка діяла у Варшаві в 20—30-ті XX ст , у 1923—33 мала власне однойменне видання У програмі К проголошувала відхід від традиції скамандритів, авангарди краківської, хоч у переважно рефлексійній ліриці поетів спостерігалася певна спадкоємність Представники К (С Кисільчик, С Р Добровольський,С Флюковський, В Себила, В Слободник, А Малишевський, Л Шенвальд, К І Галчинський, Ч Мілош та ін) особливо цінували поетичну спадщину Ц Норвіда, обстоювали модні гасла «громадського мистецтва і демократії», «поезії праці»

Квазітрансцендента́льне *(лат quasi ніби, майже і нім transzendental, від лат transcendens той, що виходить за межі)* — удавано трансцендентне Знання починається з опосередкованого досвіду, що позбавляє індивіда впевненості у сприйнятті того-що-в-собі, спонукає його обмежуватися тим-що-для-себе З огляду на це феноменальний світ сприймають як примарний, не-річ, палімпсест, дістаючи можливість для пізнавальної рефлексії Водночас К видається абсолютним знанням, охоплюючи недовимовне, що перешкоджає його домаганням на універсаль-

ність. У такому розумінні література (мистецтво) постає у значенні К., речі-в-собі.

Квалітати́вне *(лат. qualitas якість)* **віршува́ння,** або **Я́кісне віршува́ння,** — спосіб віршування силабічної, силабо-тонічної, тонічної систем нормативної версифікації у сучасній поезії, антитетичний квантитативному віршуванню, за яким враховуються наголошені та ненаголошені склади, група складів, об'єднана спільним наголосом, проте залишається неактуальною їх довгота. К. в. не охоплює всього масиву віршування. Зокрема, обрахунок складів силабічної системи відрізняється від розподілу тривалості чи наголосів, тому може доповнюватися за іншою ознакою. Здебільшого йдеться про вірш з обов'язковою прикінцевою константою, однак застосування наголосів у середині верса може бути вільним. Наявність проміжних ступенів зумовлює нечітке розмежування тоніки та силабіки. К. в. витискало панівне за античної доби квантитативне віршування під час поступового набування усною поезією форми писемної, її відокремлення від музики, стало автономним за періоду Відродження. Втративши риси ізохронізму, К. в. виявляє передусім інтонаційно-ритмічну специфіку мовлення, емоційно-виражальні можливості слова, тому в ньому застосовують метр, спрощений порівняно з античним, натомість багатший за ритмікою. Розміри новоєвропейської поезії менш пов'язані із жанрами, переважає «класичний» вірш (французький александрійський вірш), який відповідає природі мови. Стопи, верси, строфи коротші та простіші, на противагу античним. Стопа, наприклад, не існує поза версом, використовується як теоретична одиниця відліку в його середині, актуалізується за умов, якщо віршовий рядок поділений на однакові складові групи. У силабіці, зокрема у французькій та польській, такою одиницею вважається склад, іноді поєднаний зі стопою, в силабо-тоніці — група з двох чи трьох складів, хоча зрідка можуть траплятися і чотири-, навіть п'ятискладові стопи. Залежно від місця наголосу розрізняють двоскладові (хорей, ямб) і трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) стопи. Одноманітність розмірів не допускає застосування у версі різних стоп, тому поняття логаедів втрачає сенс. Неусталена кількість ненаголошених складів у тоніці спричинює появу акцентного вірша, який, як і музичний такт, може ділитися на част-ки, а не стопи. Величина вірша приблизно дорівнює прозовому колону, метричні розміри понад дванадцять складів трапляються рідко, запозичені із музичної системи, як-от гекзаметр. Цілісність К. в. зумовлена віршовими межами. Трактування клаузули відрізняється від античної версії каталектики. Післянаголошені склади у клаузулі не зараховуються до складу стопи, а її форми не пов'язані з їх наявністю або відсутністю. Вона особливо важлива у застосуванні відсутньої в античній поезії рими, покликаної єднати верси, охоплювати їх строфами, простішими та одноманітнішими, ніж у грецькому чи римському віршуванні. Визначальним засобом верифікації постає не чергування різних розмірів, а рима, яка, позбавляючи верси самостійності, долучаючи їх до низки аналогічних віршових рядків, водночас надає віршеві єдності, сприяє формуванню міжверсових пауз, увиразнює притаманну акцентній ритміці процесуальність. Так, К. в. долає синтаксичне членування мовленнєвих одиниць. Зацікавлення метрикою виникає у представників того стилю та напряму, які орієнтуються на античність (наприклад, класицизм), проте її роль значно зменшується порівняно з ритмом при перенесенні уваги від формальних відмінностей поезії та прози на функціональні. Тому втрачає сенс обрахунок складів, окреслюється тяжіння від силабічного вірша до акцентного, до дольника, який застосовувався поетами «Бурі і натиску» та романтиками, і нарешті — до верлібру.

Квалітати́вний *(лат. qualitas якість)* **ана́ліз те́ксту,** або **Я́кісний ана́ліз те́ксту,** — вивчення тексту в неформалізованому вигляді, яке зводиться до окремих різновидів його прочитання: когнітивного з використанням загальних логічних операцій (аналіз, синтез, порівняння, поцінування), аксіологічного, знаково-системного, мовного. При цьому слід враховувати текстуальну цілісність твору з його структурою, позицію автора, комунікативне поле, керуватися настановою на осмислення потенційного (латентного) значення змісту, застосовувати ймовірний вибірковий аналіз: філологічний, порівняльно-історичний, психоаналітичний, жанровий, стильовий, наративний, риторичний тощо.

Кваліфікаці́йне випро́бування — одне з трьох випробувань, що характеризують дію персонажа у канонічній наративній схемі, як-от у казці. Після нього розгортається низка випробувань, що завершується визначальною дією, яка вирішує долю героя, надає йому відповідної кваліфікації.

Кваліфіка́ція *(лат. qualificatio, від qualis який, якої якості і ficatio, від facio роблю)* — статичний предикат у моделі наративу, протиставний динамічному, а також наслідок кваліфікаційного випробування у канонічному оповідному, що надає персонажеві можливість самореалізуватись у прокреслених сюжетних лініях, у напружених композиційних вузлах. Термін А. Ж. Греймаса.

Квантитати́вне *(лат. quantitas кількість)* **віршува́ння,** або **Кі́лькісне віршува́ння** *(рос. метрическое стихосложение),* — віршування з притаманним йому нормативним, упорядкованим чергуванням довгих та коротких складів, виокремлення яких пов'язане з кількістю часу, необхідного для вимови складу, та долучених до них більших ритмічних одиниць. Відмінне від квалітативного віршування, визначальне для античної, класичної арабської, перської, індійської поезії. Зазвичай довгота складів, на противагу наголосу, не пов'язана безпосередньо зі смисловим членуванням, зумовлена тим, що у слові може бути кілька довгих складів або не бути жодного. Ритм К. в. визначається метричною формулою, часовими співвідношеннями, котрі можуть відокремлюватися від тексту, поставати у вигляді музичних звуків. Недарма аеди вдавалися до співу, проте рапсоди вже декламували свої твори, хоч декламація ще довго була складовою частиною музики, власне синкретичних музичних мистецтв. К. в. відрізнялося від прозового мовлення привнесеною з музики розміреністю та наявністю складних умовних форм, застосуванням мелічних і ритмічних метрів. Нормативи К. в. видаються своєрідним пристосуванням тексту до особливого музичного ритму, що застосовувався не лише в античності, а й у добу середньовіччя (мензуральна музика), відомі вони й фольклору іспанців, болгар,

угорців. Специфіка К. в. визначається за принципами міри та пропорційності. Час має вигляд співмірних відрізків, що позначають найменшу його тривалість (хронос протос), або мору, яка співвідноситься з дрібними частками сучасного такту. Основна тривалість складається з низки мор (від однієї до п'яти), порівняних за величиною. Стопа як визначальна метрична одиниця витворюється завдяки зіставленню цих нерівних протяжностей. Форми кількісної стопи розмаїтіші порівняно з тактом, та водночас можливості ритмічного варіювання обмежені основною формулою. Спроби ототожнити частини античної стопи (арсис або тезис) виявилися невдалими, тому їх вважають значеннєво рівноцінними, але функціонально відмінними, аналогічними висхідній та низхідній частинам періоду. Довгі складники стопи не слід сприймати за наголошені, адже у К. в. акцент є знаряддям розмежування часових відтинків, зазвичай вказує на початок стопи або на її компоненти. Для часомірної ритміки К. в. характерні ямби та анапести з наголосом на першому короткому елементі. Зіставлення та складання співмірних величин застосовувалося у великих метричних сполуках, зумовлюючи поруч із повторенням однієї стопи поширення логаедів, строф із неоднакових версів, навіть композицій із різних строф. Використання кількісної ритміки виявляє у тексті відмінні елементи тривалості. Так, в індійській системі врітті, в античних еолійських розмірах спостерігається часткове регулювання складової довготи у певних місцях вірша, в інших — вживання як довгих, так і коротких складів. Тут довгий склад не замінюється двома короткими, тому кількість складів у версі постійна, що дає підстави виокремлювати силабічний різновид К. в. Пізніше в індійській системі джаті та в античній версифікації усталюється відповідність короткого складу одній морі, довгого — двом морам, що сприяє заміні довгого складу двома короткими, і навпаки, подовженню довгого складу в каталектиці до трьох-п'яти мор. У перському арузі відповідність складів музичним протяжностям строгіша, бо подовження складів значно складніше. Ритмічні наголоси К. в. не автономні, збіг зі словесним акцентом не обов'язковий, тому ритм не залежить від семантичного поля та синтаксичних меж. Музична ритміка позначається і на мовах, де склади не розрізняються за довготою. Так, традиція аруза була перенесена в поезію тюркських народів. Лірика трубадурів, труверів та мінезингерів пов'язувалася з музикою, як і антична, будувалася на чергуванні протяжностей, пристосовувалася до мелодії. На цій же підставі виникла силабічна система віршування. Зменшення ролі прозового ритму мовлення у середньовічному вірші спричинило утвердження квалітативної версифікації.

Квантитати́вний *(лат. quantitas: кількісний)* **ана́ліз те́ксту**, або **Кількісний ана́ліз те́ксту,** — вивчення тексту у формалізованому вигляді, яке зводиться до статистичного виміру змісту. Визначальними ознаками такого аналізу вважаються фрагментарність, систематичність, об'єктивність, узагальненість, використання методики контент-аналізу.

Квантифіка́ція *(лат. quantum: скільки і facio: роблю)* — зведення якісних характеристик мовлення до кількісних, у логіці — виявлення обсягів суб'єкта і предиката судження за допомогою слів «все», «будь-який», «кожен», «деякі».

Кваторна *(лат. quattuor: чотири)* — своєрідність римування, за якої четверті рядки двох суміжних катренів об'єднані римою, що відрізняється від римування перших трьох рядків. Кватернарне римування має прямий (*aaabcccb*), обернений (*abbbaccc*), кільцевий (*abbbccca*) різновиди схем.

Про неї, про колискову — a
Про материнську мову, — a
Я думаю знову й знову... — a
Без неї в душі зима, — b

Без неї пісня не злине, — c
Без неї померкнуть днини, — c
Без неї нема людини, — c
Без неї народу нема! (Б. Мельничук) — b

Квінтесе́нція *(лат. quinta essentia, букв.: п'ята сутність)* — поняття вживається у літературознавстві в переносному значенні, називає щось найважливіше, найістотніше. Запозичене з давньоримської філософії, де вказувало на п'ятий елемент (ефір), протиставний чотирьом земним елементам — воді, вогню, землі, повітрю. За доби середньовіччя К. вважали найвитонченішим елементом, що утворював сутність речей.

Квінти́ла *(лат. quintus: п'ятий)* — п'ятирядкова строфа в іспанській поезії.

«Квітка» — ілюстрований літературний збірник (Львів, 1890) в упорядкуванні В. Лукича, виданий накладом товариства «Просвіта». На його сторінках вміщені твори І. Франка, П. Куліша, Д. Мордовця, К. Устияновича, С. Руданського, Василя Чайченка (псевдонім Б. Грінченка), О. Барвінського, І. Верхратського, В. Лукича, С. Козака та ін., а також переклади з доробку Г. Гейне, Я. Неруди, здійснені І. Франком та О. Левицьким, переклади псалмів (В. Александров). У виданні подані портрети П. Дорошенка, Б. Хмельницького, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Б. Антоновича, М. Кропивницького, О. Огоновського та ін. Крім того, у збірнику надрукували матеріали з літературознавства, історії, медицини тощо.

«Квіточка» — поетичний збірник, упорядкований М. Щербиною, виданий у київській друкарні В. Шульженка (1907). Містив поезії Т. Шевченка («Садок вишневий коло хати», «Заповіт», «Минають дні, минають ночі» тощо), В. Забіли («Не щебечи, соловейку»), В. Гребінки («Українська мелодія»), а також І. Франка, Л. Глібова, П. Грабовського, В. Самійленка, О. Кониського, В. Александрова, К. Білиловського та ін.

«Ке́бре не́гест» («Сла́ва царі́в») — пам'ятка ефіопської писемності XIV ст. мовою геез, створена священиком Ієсхаком з Аксума. Складається з чотирьох художньо нерівноцінних частин. Перші дві естетично довершені, присвячені зустрічі цариці Савської та Соломона, народженню їхнього сина Ібн аль-Хакіма, названого пізніше Менілеком, його мандрам, таємному перенесенню ковчега Завіту з Єрусалима в Аксум, проголошенню Менілека царем Ефіопії; третя частина утворена оповіданнями, що доводили походження володарів світу з Ізраїлевого коліна; четверта частина стосується мотивів спокути, складається з біблійних текстів, апокаліптичних видінь, передбачення остаточної перемоги царя Ефіопії над силами зла.

Ке́гель *(нім Kegel)* — розмір шрифту чи іншого друкарського набірного матеріалу, що використовується у традиційній поліграфії Обчислюється в одиницях типометричної системи мір — пунктах чи квадратах (48 пунктів, або 18,04 мм) Поняття «К» вживається і в комп'ютерній верстці

Ке́льнська шко́ла ново́го реалі́зму (*нім Kolner Schule des Neuen Realismus*) — об'єднання письменників ФРН, сформоване в 60-ті XX ст Вони обстоювали принципи чуттєво-конкретного, детально-предметного відтворення повсякдення з обмеженням соціально-психологічного простору, вдавалися до монтажу не пов'язаних між собою уривків мовлення та мислення, зображення маргінальних явищ, світосприйняття представників андеграунду Ініціатор цієї школи, письменник та редактор Д Веллерсгоф опублікував антологію прозових мініатюр «Один день у місті» (1962), пафос якої протиставлявся творчості «Групи-47», що спричинило полеміку До об'єднання увійшли Р-Д Брінкманн, Г Гербургер, Г Зойрен, Рената Расп, які перебували під впливом творчості руйнівника традиційного художнього мовлення Г Гайсенбюттеля (утворений із цитат роман «Кінець д'Аламбера», 1970), обстоювали настанови «мікроскопічності» світобачення вигнанця (насичені теоретичними максимами романи «Дивовижний день», «Межа тіні», «Запрошені всі», «Врода шимпанзе» Д Веллерсгофа), абсолютизували біологічні процеси («Ніхто не відає більше», «Невдалий син» Ренати Расп), шокували надміром сцен сексу та жорстокості («Свято канібалів» Г Зойрена) Позиція кельнців має багато спільного з творчістю представників французького «нового роману»

Ке́льнські тео́логи (*нім Kolnische Theologen*) — противники гуманіста Й Райхліна, передусім викладачі Кельнського університету (А Тонгрський, О Грацій), священик В фон Карбен, вихрест Й Пфефферкорн, що був автором «Єврейського дзеркала», «Ручного дзеркала», ініціатором спалення Талмуду та ін єврейських книг Вони стали об'єктом сатири в «Листах темних людей» (1515—17), на які відповів О Грацій («Скарги темних людей», 1518), вдаючись до антигуманістичної аргументації

Ке́льтське відро́дження. Ірла́ндське відро́дження *(англ Celtic, Irish Renaissance)* — назви періодів відродження, які відбулися в різні роки в ірландському письменстві та суспільстві К в розгорнулося наприкінці XVIII ст, зумовлене поширенням ідей В Темпла (вчителя Дж Свіфта), появою перекладів пісень «Едди», оссіанізмом Дж Макферсона, «Пам'ятками давньої англійської поезії» (1763) Т Персі Вони вплинули на творчість Т Чаттертона («Вірші, очевидно, написані у 15 столітті Томасом Роулі та іншими»), яка була помітним явищем у європейському романтизмі Другий період (кінець XIX ст), названий власне І в, супроводжувався пробудженням національної само-свідомості, спробами відновити вживання кельтських мов Він був спричинений виданням «Історії Ірландії» 1878—81 С Дж Грейді у 2-х т У 1893 в Дубліні виникло зініційоване У Б Єйтсом «Ірландське національне літературне товариство», в 1893 — «Гельська ліга» на чолі з Д Хайдом, яка друкувала давньоірландські «Любовні пісні Коннаута», «Релігійні пісні Коннаута», у 1899 почав діяти заснований У Б Єйтсом та леді І А Грегорі «Ірландський літературний театр», у 1904 — «Театр абатства», обов'язки директора якого також виконував У Б Єйтс Він був і автором поетичних творів, у яких використовував давні кельтські міфи поема «Мандри Ойсина», п'єси «Графиня Кетлін», «Кетлін, дочка Гулієна», збірки віршів «Кельтські сутінки»

Кемп-а́рт (*франц se camper триматися викличио і лат ars, arsis мистецтво)* — перебільшена театральність, передусім у контексті шоу, поняття набуло поширення після 60-х XX ст, називаючи практику повторного іронічного використання культурних форм, які вийшли з моди Йшлося про поп-арт, спалахи якого були помітні в середині XX ст, про найнижчий рівень ієрархії кітчу, рівень реклами, «мильної опери», про фільми «поганого смаку» на зразок «Рожевих фламінго» чи «Полієфір» Д Вотерса З деякими зразками К-а знайомить журнал «Перевал» Будучи еклектичним засвоєнням інтертекстів, К-а призводить до епістемологічного зміщення в егалітарній свідомості, на яку він розрахований, інколи сприймається як «невпорядкована канібалізація всіх стилів минувшини» (Ф Джеймсон), пов'язаний з інтересами постмодернізму (В Т Андерсон)

«Ке́нігсберзький гурто́к пое́тів», або **«Гарбузо́ва хи́жа»** (*нім Konigsberger Dichterkreis, Kurbishutte*) — літературно-музичне об'єднання, емблемою якого був гарбуз, зініційоване поетом Р Робертіном Основними мотивами творчості представників угруповання були марнота життя та моралізаторство, що проявлялося у пастуших драмах та операх про ідеалізованих пастухів З'являлися також окремі твори, присвячені народженню, весіллю тощо, поширювалися церковні піснеспіви

Ке́нінг *(ісл kenning означення)* — стилістична фігура давньої ісландської, ірландської та норвезької поезії скальдів, для якої характерні перифразні формулювання, сугестовані езотеричні загадки при означенні певних явищ Як елемент еддичної та скальдичної фразеології К полягав у заміні назви предмета чи явища двома іменниками *ложе Фарніра* (золото) К називали і взаємонанизувані, семантично споріднені чи синонімічні словосполучення на зразок *той, хто править конем моря, древо битви* (вояк), *негода Одіна* (битва), *сонце битви* (меч), *кінь хвилі, ведмідь прибою* (корабель) тощо, яких багато у «Молодшій Едді» Сноррі Стурлусона К вважається колективним образом, хоч міг бути наслідком індивідуальної фантазії Йому властиві канонізована спадкоємність і парадигматичні характеристики, незалежні від авторського контексту Стилізацію К здійснив В Хлєбніков у поемі «Слово про Ель»

Кенота́ф *(грец kenotaphos порожня могила)* — надгробний пам'ятник, споруджений не на місці поховання померлого, вірш-напис на такому надгробку, а також віршований текст, не призначений для напису на пам'ятнику «На вічну пам'ять Котляревському» Т Шевченка, «П Савченкові» М Рильського, «Гнатові Михайличенку» П Тичини, «Левиний етюд Пам'яті Е Хемінгуея» І Драча та ін

Ке́рнер *(нім Korner від Korn зернина, зерно)* — зв'язний мотив, композиційне ядро епічного чи ліро-епічного твору, який відрізняється від випадкових колізій та епізодів своєю логічною зумовленістю, тому не може бути вилученим із його наративної тканини

«Кер-о́гли» — див **«Кьор-о́гли»**.

Ки́єво-Могиля́нська акаде́мія — перший вищий навчальний заклад в Україні, культурно-освітній центр XVII—XVIII ст, створений за ініціативою митрополита Петра Могили на базі Братської школи Вона була сформована в 1615 на землях Галшки Гулевичівни, підтримана гетьманом Петром Конашевичем-Сагайдачним Цей заклад у 1632 об'єднали з Лаврською школою, заснованою в 1631 К-М а отримала статус вищого навчального закладу (1633), мала підлеглі школи у Гощі та Вінниці, використовувала досвід Атенею Першими ректорами були Ісайя Трохимович-Козловський та Софроній Почаський Один з їх наступників, Інокентій Гізель, запропонував систему навчання, що поділялася на тривіум (арифметика, риторика, поетика) і квадривіум, де, зокрема, два роки викладалася філософія, диференційована на діалектику, логіку, фізику й метафізику Перед тим, як перейти в середні класи, учні в аналогії та фарі вчилися читати й писати, в інфимі — здійснювати граматичний розбір Повний курс навчання тривав дванадцять років Навчання велося тогочасною українською книжною мовою, якою друкувалися полемічно-публіцистичні трактати, літературні твори тощо Студенти (спудеї) діставали в К-М а ґрунтовні знання інших мов (давньогрецька, латинська, французька, німецька, давньоєврейська), опановували тонкощі риторики й поетики, засвоювали античну історію та літературу Польський уряд не дозволяв викладати в ній богословські дисципліни, тому навчальний заклад не міг здобути статусу академії, хоча саме так його називали в Гадяцькому трактаті (1658), в універсалі (1670) польського короля Міхала Вишневецького Лише в 1694 та остаточно в 1702 завдяки гетьману Івану Мазепі колегія на підставі указу Петра І стала академією, яку називали Могилянсько-Мазепинською Період її розквіту припадає на час ректорства Йоасафа Кроковського, довкола якого та Варлама Ясинського гуртувалися тогочасні інтелектуальні сили Стефан Яворський, Іларіон Митура, Лаврентій Горка, Йоасаф Горленко, Гаврило Бужинський, Гедеон Вишневський, Феофілакт Лопатинський У роботі К-М а брали участь Сильвестр Косов, Єпіфаній Славинецький, Йосип Кононович-Горбацький, Афанасій Кальнофойський, Софроній Почаський, Теодосій Бабаєвський, Хома Євлевич, Дмитро Туптало Ростовський, засновник Чернігівських Атен Лазар Баранович, Антоній Стаховський, Леонтій Боболинський та ін, які збагатили давньоукраїнську науку та літературу Зокрема, тамтешні викладачі зобов'язані були писати курси поетики, найдавнішою з яких вважається «Книга про поетичне мистецтво» (1637) А Стерновецького, його наступників Феофана Прокоповича, Митрофана Довгалевського, Григорія Кониського, Григорія Сковороди Підручник з риторики Йосипа Кононовича-Горбацького з'явився в 1635, посібник з гомілетики написав Іоаникій Галятовський Нового піднесення К-М а зазнала за доби київського митрополита Рафаїла Заборовського (з 1731), зокрема завдяки Митрофану Довгалевському, Сильвестру Лясоронському, Павлу Конюскевичу, Гедеону Слонимському, Григорію Кониському, Тихону Александровичу, Сильвестру Кулябці, Симону Тодорському, Івану Фальківському, який заснував «Вільне поетичне товариство», та ін К-М а об'єднала філософів (Йосип Кононович-Горбацький, Інокентій Гізель, Йоасаф Кроковський, Феофан Прокопович, Михайло Козачинський, Григорій Кониський, Григорій Сковорода та ін), істоpіографів (Самійло Величко, Григорій Грабянка, Василь Рубан, Микола Бантиш-Каменський, Максим Берлинський), політиків (Іван Самойлович, Іван Мазепа, Семен Палій), художників (Іларіон Мигура, Григорій Левицький, Данило Галятовський, Леонтій Тарасович), композиторів (Максим Березовський, Артем Ведель) Завдяки ій постала поетична барокова школа, засвідчена непересічними творами Касіяна Саковича, Лазаря Барановича, Феофана Прокоповича, Івана Максимовича, Митрофана Довгалевського, Григорія Сковороди, Івана Некрашевича та ін, було видано багато книг книжною українською мовою, культивовано шкільну драму, розігрувано вертепи При К-М а діяла унікальна бібліотека, більшість фондів якої втрачено під час пожеж 1780 та 1811 За царським розпорядженням К-М а була закрита в 1817 Відкрита в 1819 Київська духовна академія вже не мала того значення, що К-М а

Ки́єво-Пече́рський науко́во-літерату́рний гурто́к — див **«Атене́й»**.

Ки́єво-Пече́рський пате́рик — визначна пам'ятка києворуської літератури XIII ст, збірник оповідань про чорноризців та заснування Києво-Печерської лаври, що зазнавав неодноразових переробок, не втрачаючи генетичного зв'язку з відкритою структурою першотексту М Грушевський назвав цей твір «"золотою книгою" українського письменного люду» В основу К-П п покладене листування володимиро-суздальського єпископа Симона (1214—26), який не сприймав звичаїв північного краю, прагнув повернутися до Києва, та невдоволеного своєю роллю в монастирі печерського ченця Полікарпа («Слово про створення церкви Печерської» тощо) У книзі використаний досвід Синайського, Скитського, Єгипетського патериків, інтертекстуальні можливості християнської літератури, усні легенди, монастирські записи XI ст, частково відображені у Повісті минулих літ, зокрема житія преподобних Антонія та Феодосія — засновників монастиря, агіографії їхніх послідовників — печерських подвижників К-П п обґрунтував аскетичний ідеал життя «храбрів» Божих, «світильників», які освітлюють земну «юдоль» (блаженний Микола Святоша, цнотливий Мойсей Угрин, Матвій Прозорливець, Прохір Лободник та ін), зафіксував важливі монастирські події (побудова Успенської церкви — оселі «Пресвятої, Чистої й Непорочної Володарки нашої Богородиці і Пріснодіви Марії») тощо Лавру у творі зображено як важливий центр православного віровчення, київської релігійної традиції К-П п містить різножанрові твори власне житія, похвальні листи, зразки полемічної прози, має кілька редакцій Першу з них (1406) називають Арсеніївською, пов'язуючи її з діяльністю «боголюбного» тверського єпископа Арсенія, в минулому ченця Києво-Печерської лаври У ній відобразилися структурні зміни, з'явилися нові розділи, зокрема служба і похвала Феодосію Печерському У 1460 та в 1462 за «повелінням інока Касіяна Крилошанина печерського» (пізніше — уставника) були створені дві Касіянівські редакції, що істотно переінакшили попередні тексти, поповнивши їх новими творами, зокрема Несторовою версією про перенесення мощів Феодосія За визна-

чальну жанрову основу твору обиралося слово У другій редакціı пам'ятки частини розташовувалися за хронологічним принципом, ıı мова була наближена до народноı Як цілісний твір К-П п входив до «Великих Четьв-Мінеи» митрополита Макарія (друга половина XVI ст) У XVII ст виникли нові його варіанти, позначені естетикою бароко польськомовне видання Сильвестра Косова («Патерикон», 1635) та рукописна редакція Йосипа Тризни (1647—56) У них з'явилися нові епізоди — житія Нестора, Симона та Полікарпа, передмови, епіграми тощо, посилилася метафоризація мови За розпорядженням архімандрита Інокентія Гізеля твір («Патерик, або Отечник Печерський ») був передрукований у 1661 у лаврській друкарні, потім двічі перевидавався (1678, 1702) Агіографічні розділи цих видань повністю були використані у «Четьях-Мінеях» Дмитра Туптала Ростовського До джерел К-П п зверталися Захарія Копистенський («Палінодія, або Книга оборони католицькоı святоı апостольськоı всхідноı церкви »), автори Густинського літопису, «Синопсису», Лазар Баранович («Аполлон Християнський», 1670), Іоаникій Галятовський («Небо нове»), Антоній Радивиловський та ін Вона надихала багатьох малярів та граверів, спричинюючи формування іконописноı школи (Леонтій Тарасевич, автор циклу ілюстрацій до видання 1702) Внаслідок обмежень імперського уряду щодо українськоı мови К-П п у 1759 друкувався у Москві, але вже після цензури, усунення українізмів та вилучення формулювань, відмінних від московськоı церковноı догматики «Книга гуманна і доброчинна», за словами І Франка, не втратила своєı привабн та популярності і в наступні століття Так, Т Шевченко у повісті «Близнюки» («Близнецы») подає зміст оповідання про Мойсея Угрина та полоненого юнака Мотиви пам'ятки використані у романі «На полі смиренному» Вал Шевчука К-П п був об'єктом досліджень академіка О Шахматова, В Перетца, Д Абрамовича, Ю Ісіченка та ін

Ки́єво-Черні́гівський культу́рний осере́док — див **Черні́гівські Ате́ни.**

«Ки́евская старина́» — історико-етнографічний, літературно-художній часопис (К, 1882—1906, в 1907 мав назву «Україна», всього з'явилося 94 числа), видання Історичного товариства Нестора Літописця та старої «Громади», яке М Грушевський мав підстави назвати достеменною енциклопедією українознавства Публікаціı в ньому, зважаючи на Валуєвський циркуляр та Емський указ, доводилося робити російськомовними, а українські тексти подавати в російській транскрипціı (ярижка) М Юзефович домігся, щоб видання було підцензурним Журнал заснували громадівці О Лазаревський, О Левицький, В Антонович, П Житецький, обов'язки видавців та редакторів у різний час виконували Ф Лебединцев (1882—88), О Лашкевич (1888—89), К Гамалей, Є Кивлицький, В Науменко З 1890 журнал виходив під наглядом редакційного комітету у складі О Лазаревського, П Житецького, В Антоновича, О Левицького, М Лисенка, І Нечуя-Левицького, С Трегубова, К Михальчука, В Щербини, М Стороженка, В Горленка та ін До авторського колективу увійшли поважні вчені, літературні критики та письменники М Драгоманов (псевдоніми М Толмачів, П Кузьмичевський та ін), М Костомаров, М Комаров, П Єфименко, О Кістяківський, І Манжура, Д Багалій, О Потебня, М Петров, П Житецький, М Сумцов, Д Яворницький, Ф Вовк, О Веселовський, І Каманін, О Русов, Т Рильський, В Милорадович та ін На сторінках часопису, появу якого підтримали «Вестник Европы», «Новое время», «Исторический вестник», львівська «Зоря», з'являлись історичні документи, щоденники, мемуари, акти, записки, біографіı, пам'ятки, що стосувалися героı́чноı і трагічноı минувшини Украıни, народного побуту, творчості і світобачення, географіı, засвідчували прагнення «наблизити старовину до інтересів та розуміння сучасного читача і з'ясувати сьогоденне на підставі історичного висвітлення минулого» Особливоı уваги надавали висвітленню доробку Івана Вишенського, Інокентія Гізеля, Іоаникія Галятовського, Феофана Прокоповича, І Котляревського, П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, Г Квітки-Основ'яненка, В Забіли, Марка Вовчка, Ганни Барвінок, С Руданського та ін Пріоритетним було друкування не відомих ще творів, листів Т Шевченка (до Б Залеського, Варвари Рєпніноı, Г Квітки-Основ'яненка, М Лазаревського, Я Кухаренка, В Штернберга, В Забіли), фахових досліджень його літературно-мистецькоı спадщини У «К с» вперше побачили світ автобіографія поета, поеми «Слепая», «Бесталанный», написані російською мовою повісті, вірші «На незабудь Штернбергові», «Маленькій Мар'яні» І нині актуальні «Критичний розслід над текстом "Кобзаря" Шевченка» В Доманицького, «Бібліографічний покажчик матеріалів для вивчення життя і творчості Т Шевченка» М Комарова «К с» подавала і доробок тогочасних письменників («Старосвітські батюшки і матушки» І Нечуя-Левицького, «Довбушів клад» Ю Федьковича, «Гава», «Чума» І Франка, «Морозенко» Панаса Мирного, «Дорогою ціною», «Під минаретами», початок повісті «Fata morgana» М Коцюбинського, «Сила і краса», «Голота», «Контрасти» В Винниченка та ін), ґрунтовні літературно-критичні публікаціı та огляди В Доманицького, Б Грінченка, М Драгоманова (під псевдонімом П Кузьмичевського), Д Багалія, П Житецького, В Науменка, М Петрова, М Сумцова, І Франка та ін Редакція за можливості видавала деякі публікаціı окремими книгами (Т Г Шевченко, «Поэмы, повести и рассказы, написанные на русском языке», К, 1888) Як продовження традиціı «К с» у 1982 у Києві був заснований науковий історико-філологічний двомісячник за редакцією П Толочка Вважається виданням Киı́вського славістичного університету Серед багатьох розвідок, присвячених проблемам українськоı історіı, на сторінках видання були вміщені щоденники В Винниченка з коментарями Галини Сиваченко Також у «К с» друкували статті Олени Кудряшовоı, в яких проаналізовано специфіку поезіı Г Чупринки, полемічні нотатки А Ткаченка щодо інтерпретаціı І Качуровським коломийкового вірша та його історіı, статтю Оксани Смерек про українську топіку в романах Емми Андієвськоı

«Ки́евский ве́стник» — літературна газета (1870—72) студентів Киı́вського університету Св Володимира Виходила за редакцією видавця Ю Рокотова російською мовою У ній обстоювали національні права українців, друкували поезіı Т Шевченка, побутові зарисовки А Свидницького Під такою самою назвою в 1905—06 з'явилася щоденна газета як продовження «Киевской газеты» за редакцією видавця

О Ніколаєва, в якій інколи друкувалися твори українського письменства

«Ки́евский курье́р» — щоденна громадсько-політична, літературна газета, що виходила у вересні — листопаді 1907 за редакцією П Куманова Підтримувала діяльність київської «Просвіти», мала постійну рубрику «З українського культурного життя», інформувала читача про вихід «Історії України-Руси» М Грушевського, п'єси «Великий Молох» В Винниченка, оповідань «Сміх», «Він іде» М Коцюбинського, перекладів казки «Звірячий бюджет» І Франка на німецьку та російську мови тощо

«Ки́евский телегра́ф» — російськомовна громадсько-політична, літературна газета (1859—76), яка спочатку виходила за редакцією видавця, відставного поручника О-А фон Юнка, потім — Ю Цвітковського Набула культурно-просвітницького спрямування, коли перейшла у власність «Громади» (М Драгоманов, П Чубинський, В Антонович, П Житецький, М Лисенко, С Подолинський, М Зібер та ін) Протистояла росіянофільській газеті «Киевлянин» На її сторінках систематично друкували творчу спадщину Т Шевченка, додаток «Литературные прибавления к "Киевскому телеграфу"», щорічно вміщували огляди вшанування пам'яті поета Газета в 1875 припинила своє існування, відновлена у 90-ті XX ст Сучасна однойменна газета відрізняється за спрямуванням, обстоюючи проросійські інтереси в Україні

«Киз-Жібе́к» — казахський епос XVII ст, в якому розкриті етноментальні риси народу, його побут і звичаї, наголошується на вірності, обов'язку, любові, відвазі, таланті співу, винахідливості Закоханій парі красуні Жібек та її нареченому Толегену, його братові Сансизбаю протистоїть скнара Сирлибай, зрадник і вбивця Бекежан, ґвалтівник Коренхан Основна ідея твору полягає в утвердженні права кожної людини самій розпоряджатися власною долею, кожного народу — бути суб'єктом історичного поступу, що відповідало настроям казахів, які протистояли агресії калмицького ханства Пам'ятка записана у XIX ст від акинів Мусабая, Рахмета Мазходжаєва та ін, мала кілька видань

«Ки́їв» («Kyiw») — журнал «літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя» (Філадельфія, 1949—64) за редакцією видавця професора Пенсільванського університету Р Романенчука, який часто, іноді підписуючись криптонімом Р Р, подавав ґрунтовні літературно-критичні статті На сторінках часопису, що виходив раз на два місяці, друкували твори письменників-емігрантів Докії Гуменної, Галини Журби, Ф Дудка, О Тарнавського, М Островерхи та ін, а також Ліни Костенко, І Драча, Є Гуцала, Світлани Йовенко Розділ «Огляди й рецензії» часто присвячували літературному життю УРСР, пропагуванню видань НТШ, УВАН, Нью-Йоркської групи

«Ки́їв» — літературно-художній, громадсько-політичний журнал (К, з 1983), орган НСПУ та Київської письменницької організації Обов'язки головного редактора виконували В Дрозд, П Перебийніс Нині — В Баранов На сторінках видання популяризують художні, публіцистичні, історичні, фольклорні, літературно-критичні, бібліографічні матеріали українських авторів, переклади із зарубіжних літератур Тут вперше з'явилися «Записки на схилі віку» Ю Смолича, «Далекі вогнища» О Гончара, «Кінь на вечірній зорі» М Вінграновського, «Обвал» Ю Мушкетика, «Безлідний Лукас» П Загребельного, «Скрип колиски» І Чендея, «Третя Рота», «Каїн», «Мазепа» В Сосюри, «Ціна» Б Жолдака, «Лицар тихого полювання» В Коренчука, поетичні добірки П Воронька, Д Павличка, І Драча, Б Олійника, В Підпалого, В Симоненка, І Світличного, В Стуса, М Руденка, Д Кременя тощо Запроваджена рубрика «Невідома українська поезія» «К» також друкував «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, Київський літопис, літописи Аскольда, Самійла Величка, публікації «Киевской старины», п'єсу «Зона» М Куліша, театральну композицію «Жовтневий огляд» Леся Курбаса, ранні оповідання та роман «Сонячна машина» В Винниченка, прозу А Заливчого, Г Михайличенка, М Могилянського, М Івченка, М Хвильового, І Сенченка, Г Епіка, А Головка, Г Косинки, лірику М Зерова, В Поліщука, А Казки, спогади М Грушевського, роман «Українські ночі, або Родовід генія» (про Т Шевченка) польського письменника Є Єнджеєвича в перекладі В Іванисенка

Ки́ївська шко́ла — неформальне об'єднання українських поетів, засноване в середовищі шістдесятників, відмінне від них за ідейно-естетичними настановами, антитетичне канонам псевдохудожнього «соцреалізму» Виникло у колі студентської творчої молоді переважно Київського державного університету ім Т Г Шевченка, яка нехтувала СПУ з її схильністю до контролю над талантами, наголошувала на тому, що не існує комсомолу та компартії, що національна культура — структурована і кожен займається своєю справою відповідно до сковородинського принципу «спорідненої діяльності» Місцем становлення К ш (термін І Калинця) було кафе «Хрещатик» на бульварі Т Шевченка, перетворене на своєрідний поетичний клуб, що діяв у 1965—68 Спочатку тут збиралися різні за своїми смаками поети (В Рубан, М Саченко, Валентина Отрощенко, Надія Кир'ян, І Семененко, С Вишенський, Тетяна Каунова, П Марусик, М Москаленко та ін), але поступово коло угруповання звузилося до В Голобородька, В Кордуна, М Воробйова та М Григоріва, які засвідчили свою неординарність у письменстві непересічними дебютами в періодиці, тяжіли до «чистої поезії», до естетичної вишуканості Їхній доробок представляв достеменний модернізм в українській літературі, пропонував артистизм, тезу «мистецтво для мистецтва», проголошувану ще на початку XX ст «молодомузівцями» та «хатянами» Соціальна незаангажованість цих поетів спричинила виключення їх з університету без права поновлення та отримання будь-де вищої освіти, унеможливила публікацію їхніх творів Так, поетичну збірку В Голобородька «Летюче віконце» (1968), що могла б стати подією тих літ, було «розсипано» Представники К ш, на відміну від дисидентів, обрали внутрішню еміграцію, не втратили художнього потенціалу, що засвідчили їхні поетичні збірки, які з'явилися через двадцять літ («Земля натхнення» В Кордуна, «Погадай мені на дорогу» М Воробйова, «Зелен день» В Голобородька, «Спорудження храму» М Григоріва) Актуальні вони й сьогодні, у стихії пост-модернізму, від якої їх убезпечує орієнтація на духовні цінності Поетична модель К ш виразно доцентрична, відкрита для віянь європейського модернізму та національної пам'яті, зафіксованої у міфах, збереженої у фоль-

клорному дискурсі, до надбань українського бароко, романтизму, імпресіонізму, символізму, кларнетизму, навіть футуризму Однак ці інтертексти не трансформуються у колаж, а переосмислюються в нові, щоразу неповторні художні структури, суголосні і водночас відмінні від поетичної моделі Нью-Йоркської групи, схильної до виразного антитрадиціоналізму Кожен із поетів К ш має свій яскравий ідіостиль Так, В Кордун тяжіє до епічної метафори, яка розгортається в художньому часопросторі, В Голобородько прагне реалізувати міфологемний концепт, закорінений у багатогранні архетипи, спроектувавши його в сьогодення, у М Воробйова домінують ущільнені образні сполуки, передусім симфори, М Григорів — майстер лаконічних, синкретичних тропів-натяків Певне наближення К ш до Нью-Йоркської групи зумовило появу спільного квартальника «Світовид» Специфіка К ш висвітлена в дисертації «Поетична київська школа ідейні та естетичні параметри» (2004) Людмили Дударенко

Київський літóпис — давньоукраїнська пам'ятка писемності, частина «Літопису Руського», до складу якого вона входить разом із Повістю минулих літ і Галицько-Волинським літописом Її особливостями були світський характер, наближення до живонародної мови, відсутність багатьох інтертекстуальних посилань Літопис, який, гіпотетично, упорядковував ігумен Видубицького монастиря Мойсей прибл у 1200 із розмаїтих, нині втрачених зведень, охоплює події 1118—99 Зберігався в Іпатіївському (1425) та Хлєбніковському (XVI ст) списках (кодексах) Порічні записи різних авторів (згадуються київський боярин Петро Бориславич, києво-печерський ігумен Полікарп) із різним рівнем освіти і таланту, перемежовувались із детальними, переважно агіографічними оповіданнями про Ізяслава Мстиславича, Мстислава Ростиславича, Давида Ростиславича та ін , об'єднаними у цикли, із фіксацією подій, що відбувались у Київській Русі, Західній Європі, але передусім у Києві У К л висловлене занепокоєння втратою єдності києворуської держави, зумовленою розбратом Мономаховичів та Ольговичів, осуд вбивства Ігоря Ольговича (1147), викриття погромницького походу на Київ (1169) владимиро-суздальського князя Андрія Боголюбського (*«І не було помилування нікому і нізвідки церкви горіли, християн убивали, а других в'язали, жінок вели у полон, силоміць розлучаючи із мужами їхніми, діти ридали, дивлячись на матерів своїх [ ] І був у Києві серед усіх людей стогін, і туга, і скорбота невтишима, і сльози безперестанний»*) Постаті здебільшого ідеалізованих князів змальовувалися загальними формулами, як і в Повісті минулих літ, вищій за художнім рівнем від К л До пам'ятки додали й повість про похід Ігоря Святославича на половців (1185), що художньо висвітлена у «Слові о полку Ігоревім» Пам'ятку проаналізували у своїх наукових студіях І Єрьомін, В Франчук, О Мельничук, Л Махновець

Київські глаголи́чні листки́, або **Київський міса́л,** — одна з найдавніших глаголичних пам'яток києворуської писемності, датована X ст , написана глаголицею — первісним, створеним у IX ст слов'янським алфавітом, була перекладом з латини (близький до неї текст відтворений у Падуанському кодексі), здійсненим у Панонії чи в Моравії У 1982 зроблено її мас-спектрометричний аналіз, який підтвердив автохтонність давнього документа, спростував підозри щодо його містифікації Твір зберігається у фондах Національної бібліотеки України ім В Вернадського Пам'ятка складається із семи пергаментних аркушів Містить апостольські читання, молитву до Матері Божої, зібрання західнохристиянських мес (місал), а також духовних пісень, благословень, молитов на всі дні року Пам'ятка була знайдена архієпископом Антоніном (А Капустін) у монастирі Св Катерини на горі Синай, у 1872 подарована Київській духовній академії, видана в 1874 завдяки І Срезневському М Грунський досліджував мовну специфіку листків («Київські листки та Фрейзінгенські уривки» 1928), Р Якобсон віднаходив у ній елементи ритмомелодики, які пізніше вивчав В Німчук

«Кúпрія» *(грец κυπρια кипрська поема)* — одна з циклічних поем троянського циклу (VII—VI ст до н е), в якій йшлося про період Троянської війни, що передував подіям, окресленим в «Іліаді» Гомера.

Кири́ло-Мефóдіївське брáтство, або **Украї́нсько-Слов'я́нське товари́ство Св. Кири́ла та Мефóдія,** — таємна організація, заснована в Києві у грудні 1845 — січні 1846 національно свідомими інтелігентами, переважно вихованцями Київського та Харківського університетів Його учасниками були письменники, літературознавці, фольклористи ад'юнкт Київського університету Св Володимира М Костомаров, викладачі П Куліш, Д Пильчиков, історик права М Гулак, студенти Г Андрузький, В Білозерський, О Маркович, О Навроцький, І Посяда, О Тулуб (дід письменниці Зінаїди Тулуб), дідич В Савич та ін З ними мав тісні зв'язки Т Шевченко, який не одержав печатки з іменами Кирила та Мефодія, проте неофіційно вважався «душею» організації Їх підтримували в Польщі, Білорусі, Чехії, Литві, Росії Так, під час поїздки до Польщі П Куліш та В Білозерський налагодили зв'язки з відомими славістами П Дубровським, С Лінде, В Мацейовським та ін Основні політичні принципи товариства були викладені у написаній М Костомаровим «Книзі битія українського народу», яку Третій відділ вважав найнебезпечнішою працею, а також у «Статуті Слов'янського товариства Св Кирила та Мефодія», у відозвах «Брати-українці!», «Братья великороссияне и поляки!», в нотатках М Костомарова про панславізм, О Білозерського про освіту, М Савича про емансипацію жінок, у міркуваннях «Проекти досягнення можливого ступеня рівності й свободи (переважно в слов'янських землях)», «Ідеали держави» Г Андрузького тощо Метою братства було відродження українців у річищі слов'янофільського руху, відновлення давніх демократичних прав, відмінних від традиційної російської уніфікації, скасування кріпацтва, об'єднання слов'янських народів на засадах рівності і братерства в одну федеративну рівноправну парламентську республіку з гарантією розвитку їхніх мов, культур, самобутності Такими настановами товариство чітко відрізнялося від декабристів К -М б займалося передусім культурно-просвітницькою діяльністю, мало намір відкрити народні школи для простолюду, закласти основи національної освіти Такі настанови відображені й у заангажованій творчості М Костомарова (вірші «Славянам», «Спить Вкраїна », «Діти слави, діти слави», «На добраніч», наукова студія

«Мысли об истории Малороссии»), П Куліша (історичний роман «Михайло Чернишенко», поема «Україна», «Повесть об украинском народе»), Т Шевченка («Єретик», «Великий льох», «Чигрине, Чигрине », «Розрита могила», «Гоголю», «Сон» та ін), Г Андрузького (вірші українською та російською мовами, стаття «Про поезію та мову») тощо Братство, проіснувавши чотирнадцять місяців, було викрите за доносом провокатора, студента О Петрова і розгромлене у березні — квітні 1847 Слідство над заарештованими учасниками товариства відбувалося швидко, закінчилося 30 травня 1847, засвідчуючи зацікавленість російського царату в тому, щоб у найкоротший термін розправитися з українським національно-визвольним осередком Його учасників було заслано в різні регіони імперії під нагляд поліції М Костомарова після року одиночної камери у Петропавловську — в Саратов, П Куліша — в Тулу, В Білозерського — в Петрозаводськ, О Марковича — в Орел, Г Андрузького — в Казань, М Гулака після трьох років ув'язнення у Шліссельбурзькій фортеці — в Перм, О Навроцького після шестимісячного перебування за ґратами у Вятці — до Єлабуги Найтяжче покарання випало Т Шевченку Його було віддано в солдати «під суворий нагляд із забороною писати й малювати» Микола І, причетний до його викупу з кріпаччини, не міг подарувати поетові нищівної сатири у поемі «Сон» «Кобзар» Т Шевченка заборонила цензура, як і твори «Повесть об украинском народе», «Україна» та «Михайло Чернишенко» П Куліша, «Українські балади», «Вітка» М Костомарова Жорстока розправа царського уряду над К-М б викликала розголос у Європі ці події висвітлювала паризька преса, у газеті «Дневник руський» (1848 — Ч 4) з'явився вірш «Мученикам вольності з року 1847» польського поета Г Яблонського тощо Натомість російський революціонер-демократ В Бєлінський висловлював солідарність із репресіями царського уряду

Ки́са *(араб оповідання)* — фольклорні та літературні твори історико-героїчного («Кисає Абу-Муслім», присвячене повстанню 747—750) або любовно-пригодницького змісту інколи з фантастичним сюжетом («Кетабе Самакс Айяр») у літературах Близького та Середнього Сходу, Південно-Східної Азії, аналогічні до дастану Їх читали на майданах професійні читці — кисахани Найвідоміші твори цього жанру — «Кисає Джамшид», «Замчі-наме», «Кисає Амір Гамза» та ін

Ки́та, або **Кіт'а** *(араб фрагмент)*,— невеликий за обсягом моноримний твір рефлексійно-філософського, морально-етичного, іноді сатиричного змісту, поширений у поезії Близького та Середнього Сходу, передусім в арабській і перській, частина ґазелі чи касиди без початкового бейта зі схемою римування *ba, ca, da* тощо Кількість К може сягати десяти — дванадцяти Часто цю форму використовували при випробуванні молодих поетів або для розваг володарів Приклад К — вірш Абу ль-Хасана Рудакі

Своєму тілові на втіху чи варто душу
турбувати?
Хто б на сторожі біля псарні поставить ангола
посмів!
Як правди вісником по світу ідеш
дорогою пророків,
Ти не шукатимеш водички в струмку Еллади,
що змілів
Я солов'їними піснями себе, мов путами,
опутав,
Немов Іосифа за вроду, мене ув'язнено
за спів [ ]
(переклад В Мисика)

Кіберкульту́ра *(грец kybernētikē мистецтво управління і лат cultura догляд, освіта, розвиток)* — опосередкована електронними комунікативними технологіями, передусім Інтернетом, штучна культура, в якій ідентичність інформації послаблена, комплекс альтернативних та опозиційних субкультур слабко пов'язаний, натомість постмодерністські настанови заповнюють людську свідомість Поняття романіста В Гібсона, яке застосував М Мак Люен (1967) Один з перших дослідників цієї проблеми М Дері (есе «Кіберкультура», 1991, «Уникай швидкості», 1996) звернув увагу на розмивання граней між біологією і технікою У такій тенденції вбачали похмурі прогнози наукової фантастики, утопічні візії технофілів, що заповнюють комп'ютерну систему Ці погляди переоцінює феміністична критика (Донна Гаревей та ін), яка не сприймає ідеї тілесної трансцендентності

Кíборг *(англ cyborg)* — саморегуляційна форма життя, яка виникає при поєднанні органічної й машинної систем, поняття американського дослідника проблем аеронавтики М Клайнса та клінічного психолога Н Клайна («Кіборги та космос», 1960) Феміністична критика, зокрема Донна Гаревей («Іронічна мрія про спільну мову для жінок в інтегрованому просторі [ ]», 1980), апелювала до К, маючи на увазі постмодерністського гібридного індивіда з мінливими, множинними, іронічними характеристиками, який переступив межі статевої бінарної опозиції Шила Сендовал («Кіборговий фемінізм та методологія знедолених», 1995) поширила це поняття на проблему кіберфемінізму, застерегла проти використання його щодо чорношкірих жінок Джосеба Ґабілондо («Постколоніальні кіборги суб'єктивність за доби кібернетичного розвитку», 1995) наполягала на полінаціональному розумінні К Натомість економіст А Крокер («Мотлох даних теорія віртуального класу», 1994) вбачав у понятті К рецидив споживацтва, Олукер Розін Стоун («Війна бажання і технологія», 1995) виступила проти непередбачуваних наслідків поширення К-суб'єктивності К також став об'єктом антропології Він — типовий персонаж сучасної наукової фантастики

«Кіевля́нинъ» — літературно-науковий альманах з ознаками романтизму, який М Максимович видав після заборони «Киевского собеседника» трьома випусками у 1840, 1841, 1850 Перші дві книги з'явились у Києві, остання — у Москві Всі публіковані матеріали стосувалися України До перших двох видань, де переважала проза, увійшли наукові студії М Максимовича, присвячені давньому Києву («Обозрение старого Кисва», «Выдубецкий монастырь»), давнім містам, їх історичним, культурним та писемним пам'яткам, статті В Домбровського з історії Волині, вірші В Жуковського, В Бенедиктова та ін З українських авторів у «К» були представлені Є Гребінка («Девица за фортепьяно»), П Куліш («О

том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став», «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе», що з'явилися під загальною назвою «Малороссійскіе разсказы», основою яких стали українські легенди, перекази), Г Квітка-Основ'яненко (притча «Добрий пан», в якій осмислювалася сковородинська теза «спорідненої діяльності») М Максимович підготував студію «Сказання про Коліївщину», вперше обґрунтувавши позитивну оцінку гайдамацького руху, але через цензуру вона була надрукована лише в 1875 Центральну позицію у другій книжці посідала літературно-критична стаття видавця «О стихотвореніях червонорускихъ», в якій були підтримані зусилля «Руської трійці» (М Шашкевич, І Вагилевич, Я Головацький), спрямовані на формування української літератури на живомовній народній основі, і надрукована його лінгвістична розвідка «О правописании малороссійского языка» Привертала увагу містична повість «Огненный змей» П Куліша, яку вважали синтезом кількох народних творів, зокрема легенди про Матір Божу та побудову Києво-Печерської лаври, бувальщини про козака Журбу, фрагментів історичних пісень та дум Випущена після тривалої перерви, пов'язаної з цензурними заборонами, третя книга не містила творів жодного українського автора, крім самого М Максимовича, перу якого належала розвідка «Книжная старина южнорусская Начало книгопечатания в Киеве» Історичну проблематику висвітлювали публікації М Погодіна, В Соловйова, В Домбровського, О Дешка, М Оболенського та І Бєляєва Так, у статті «О Карпаторуской Руси» О Дешка йшлося про етноментальну єдність українців Художня частина альманаху складалася з «благодійних» віршів російських поетів, що зумовило втрату його українського забарвлення порівняно з попередніми виданнями, в яких перевага надавалася національним, особливо історичним та фольклорним мотивам, стилізації під уснопоетичну творчість, порівняно з універсальним Привертала увагу публікація казки «Снігуронька», відмінна від варіанта О Островського та В Даля, яку записав М Максимович Він був автором сімнадцяти статей Зокрема, у праці «Волынь до XI века» спростовував шовіністичні тези Погодіна — Соболевського щодо України, обґрунтовував, що семантика поняття «малоруський» не відповідала російському трактуванню, адже спершу Галицько-Волинське князівство називалося Малою (тобто Первинною) Руссю М Максимовичу належать три поважні наукові розвідки, присвячені філологічним проблемам, передусім українському письменству «Книжная Старина Южноруская», «О стихотвореніях червонорускихъ», «О правописании малороссійскаго языка Письмо къ Основьяненку» Він хотів продовжувати видання «К », однак його проектам не судилося здійснитися через суворі цензурні утиски Під такою ж назвою, як альманах (1864—1917 та в 1919), виходила напівофіційна політично-літературна газета, заснована чорносотенцем В Шульгіним, відома своїми антиукраїнськими настроями, несприйняттям постаті Т Шевченка Однак на її сторінках з'явилися оповідання А Свидницького, І Нечуя-Левицького («Рибалка Круть», «Не можна бабі Парасці вдержатись на селі») українською мовою

Кіклі́чні поеми, або **Циклі́чні пое́ми** *(грец kyklos коло і poiēma твір),* — еллінські епіко-міфологічні твори післягомерівської доби (VIII—VII ст до н е), які збереглися у фрагментах і стислих переказах пізніших часів («Бібліотека» Аполлодора, «Хрестоматія» Прокла та ін) Відрізнялися від поем Гомера детальною фабулою, сумарною літературною обробкою грецьких міфів, в яких смислова єдність замінювалася хронологічним нагромадженням епізодів, головним був зміст при нехтуванні формою Хоч К п приписувалися Гомеру, тому й називалися гомеридами, їх авторами були Стасін, Кінефон, Арктин Мілетський, Лесх, Евгаммон та ін , деякі — невідомі К п зображували події створення світу, перемоги Зевса над титанами («Теогонія», «Титаномахія»), найбільшого за обсягом троянського циклу («Кипрія», «Ефіопіда», «Мала Іліада», «Загибель Іліона», «Повернення», «Телегонія»), фіванські колізії («Едиподія», «Фіваїда», «Епігони»), стали джерелом творчості давньогрецьких письменників, зокрема драматургів Есхіла, Софокла, Евріпіда К п є предметом наукових студій українських літературознавців — І Козовика, О Білецького та ін

Кількість су́дження — відображення того, скільком поняттям (одному, кільком чи класу) належить властивість, зафіксована у судженні Воно може бути одиничним («Кларнетизм — індивідуальний стиль П Тичини»), частковим («В Кордун, М Воробйов, В Голобородько, М Григорів належать до Київської школи»), загальним («Явище шістдесятництва стосується передусім типу світоуявлення, а потім уже літератури»)

Кількісне віршува́ння — див **Квантитати́вне віршува́ння.**

Кількісний ана́ліз — науковий аналіз, який використовують у літературознавстві, полягає у застосуванні допоміжних прийомів та процедур математичного обрахунку вибірково досліджуваного матеріалу одного чи кількох творів Методологічно аргументований С Бобровим, М Гаспаровим, А Колмогоровим та ін Завдяки К а формується якісна характеристика художнього явища, класифікована за окремими групами та родовими спільнотами, де зберігаються кількісні показники Якісні ознаки такої системи розгалужуються на змістовні (конкретизація ідейно-художньої специфіки кожного конкретного твору, відбиття загального в особливому, коли подібність основних властивостей одиничних творів містить у собі загальні, родові властивості) та формально-місткі сюжет, тропи, рима, ритм тощо

Кільце́, або **Просаподо́сис,**— композиційна фігура у віршованому творі, що полягає у повторенні звуків, лексем, строф і т д , об'єднує анафору та епіфору (див **Си́мплока**) Багата на цей прийом лірика П Тичини, в якій спостерігається звукове К («*Здаля сміялася струнка тополя*»), лексичне («*Ой не крийся, природо, не крийся*»), строфічне («*Закучерявились хмари*») Стилістичну фігуру, в якій наявне повторення початку та кінця вірша, називають ще епістрофою (грец epistophe — поворот), вона надає композиційної стрункості не лише класичній строфі, а й астрофічній віршовій формі

Останні троянди,
Білі троянди
Вересневі троянди
Вони одяглися
В ризи невинності,
В шати дівочої чистоти,

Вони крізь осінній туман
Ледве пригадують літо,
Сонце і грози,
Краплисті дощі і веселі веселки,
Ночі душні і поранки рожеві,
Вони, як вві сні,
Бачать весни колихання зелене,
Чують безсмертні слова солов'їні,
Дотики вітру щасливого ловлять
А все це живе у них
Весна запахуща
І пристрасне літо,
Вітер, веселки і грози —
Все це живе в них
І житиме доти,
Доки бичем смертоносним
Їх мороз не ударить,
Доки на землю не зронять
Останніх своїх пелюстків
Білі троянди,
Вересневі троянди,
Останні троянди (М Рильський)

К у прозових творах ще називають обрамленням

Кінайдоло́гія *(грец kinaideologéō мова про непристойні речі)* — пісенька еротичного, іноді порнографічного змісту у Давній Греції, зокрема в Іонії Її виконували актори під час танцю на театральній сцені, аналогічній сучасному кабаре

Кінематогра́фія *(грец kinēma, kinēmatos рух і grapho пишу)* — мистецтво нанесення зображень рухливих об'єктів (кадрів) на світлочутливу плівку та відтворення їх на екрані, винайдене в 1895 Етапами еволюції К є німе (початковий етап), звукове (з 1927), кольорове кіно (з 1935), стереокіно (з 1935), панорамне (з 1952), широкоекранне (з 1953), широкоформатне (з 1956), інтегральне кіно (з 1968)

Кінети́чна мо́ва *(грец kinētikos той, що рухає)* — спілкування за допомогою жестів рук, рухів тіла, міміки Її використовують у спілкуванні сліпих та глухонімих, застосовуючи спеціальні коди, структурно незалежні від загальновживаних мов Поняття вживають і щодо комунікації представників неспоріднених чи далекоспоріднених мов Особливого значення їй надають при забороні (табу) на звукову мову, що спостерігається, наприклад, під час трауру в багатьох народів Генетично К м передувала звуковій, семантично обґрунтованій мові, бо жест передавав чітке уявлення про предмет, не потребуючи артикульованого доповнення Такий прийом ефективно використовується у драматургії, кінематографі, зокрема у німому кіно (фільм «Звенигора» за сценарієм Юртика, тобто Ю Тютюнника, та М Йогансена, який переробив О Довженко), балеті, естраді Незрідка вживається вона і в художній літературі

Серце, серце! З твоїм вогнем
— У бур'ян головою! (Є Плужник)

Кінети́чне мисте́цтво *(грец kinētikos той, що рухає)* — художній напрям у неоконструктивізмі, орієнтований на створення динамічних моделей із випадкових або строго визначених (кінетика цвяхів Г Юкера) технічних елементів, що давали б відчуття руху К м засноване на початку 60-х XX ст («Олімпія», «Портрет машини» та ін Ж Тінгелі) Визначальним проголошувався саморуйнаційний твір, як-от динамічна конструкція «На знак поваги Нью-Йорку» Ж Тінгелі, що складалася з моторів, колажу і за деякий час мала бути демонтована В еволюції К м спостерігалися тяжіння до синтезу з оп-арт, з авангардом «нової хвилі», характерні спроби запровадження машинного мистецтва на теренах модернізму Його проявами вважали геппенінги, організовану Бу-Ба-Бу поезооперу «Імперіал "Крайслер"»

Кіне́ць — останній епізод у фабулі оповідного чи драматичного твору, зумовлений попереднім перебігом зображуваних подій, композиційною структурою твору К трактують як організаційний принцип наративу, що переважно збігається із розв'язкою, іноді фіксується в епілозі

Кіне́ць істо́рії *(франц fin de siecle, англ end of history)* — уявлення про завершеність історичного процесу, широко застосовуване на теренах модернізму, авангардизму, постмодернізму, запроваджене Г-В-Ф Гегелем Його використовував О Кожев у своїх працях, звернувши увагу на проблему людської боротьби за визнання у суспільстві між господарями, позбавленими імпульсу самоствердження, та рабами, які, на його думку, є справжніми рушіями історії У статті «Кінець історії» (1989), що невдовзі переросла у книгу, Ф Фукуяма проголошував крах утопічного прогресу та комунізму, обстоював ідею «останньої людини» Ф Ніцше, позбавленої героїчних рис, задоволеної буденним животінням

«Кіно́» — видання Товариства друзів радянської фотографії та кінематографії (Харків, 1925—33) Спочатку виходив щотижня, згодом — нерегулярно На його сторінках було багато ілюстрацій, з'являлися малюнки О Довженка У редакції журналу працювали М Семенко, М Бажан, Д Фальківський та ін

Кіноальмана́х *(грец kineō рухаю і араб al-manah календар)* — синтетичний жанр, кінострічка, що складається з кількох самостійних фільмів, об'єднаних спільною темою, одним жанром тощо

Кіногра́ма *(грец kineō рухаю і gramma риска, літера)* — послідовний ряд будь-яких подій, зафіксований на кіноплівці, враховується при написанні кіносценарію до будь-яких кіножанрів, реалізується під час кінозйомок

Кінодраматургі́я *(грец kineō рухаю і dramaturgia)* — синтетичний різновид мистецтва, що реалізується на межі літератури та кінематографа К передували сценарії першої чверті XX ст, що були обрахунком кадрів майбутнього фільму В основу перших кінострічок покладені комедійно-фарсові, мелодраматичні фабули Розвиваючись, твори К набули форми екранізації літературного твору завдяки участі в українському кінематографічному процесі письменників М Бажана, Ю Яновського, М Семенка, В Поліщука, М Йогансена, С Васильченка та ін При переході від німого кіно до звукового збагачується поетика К, невичерпні можливості якої розкрили О Довженко (жанр кіноповісті), С Ейзенштейн (кіноновела) Вони, як і Чарлі Чаплін, репрезентували авторське кіно Знаковим у світовій К був період неореалізму, започаткований у 50-ті XX ст італійськими кінорежисерами, зокрема Ч Дзаваттіні («Викрадачі велосипедів», «Умберто Д», «Дах») К базується на сценаріях за творами письменників, хоч у 60-ті деякі кінорежисери відмовилися від послуг сценаристів, як-от французький кінокритик А Аструк і творча

молодь із «нової хвилі» Жанрово-стильова специфіка в українському кіно виражена у творчості представників поетичного кіно фільми «Тіні забутих предків» (1964) С Параджанова за однойменною повістю М Коцюбинського (сценарій І Чендея), «Сон» (1964) В Денисенка (сценарій Д Павличка), «Криниця для спраглих» (1965) Ю Іллєнка (сценарій І Драча), «Камінний хрест» (1968) Л Осики (сценарій І Драча), «Хто повернеться, долюбить» (1969) Л Осики (сценарій «Перевірте свої годинники» Ліни Костенко, А Добровольського), «Білий птах з чорною ознакою» Ю Іллєнка (сценарій Ю Іллєнка, І Миколайчука), «Пропала грамота» Ю Ткаченка (сценарій І Драча) тощо

Кіноепопéя *(грец kinēō рухаю і epopoiia епічна пісня)* — художня кінострічка, в якій розгортаються широкомасштабні історичні події, відображаючи багатопланову картину громадського життя з різноманітними суспільними та родинними конфліктами, драми і трагедії конкретних людських доль тощо

Кінозамíтка *(грец kinēō рухаю)* — жанр кіноінформації, який використовують передусім у кінохроніці, *документальне зображення локального факту* чи події у формі компактного монтажу знятих кадрів

Кінознáвство — наука, заснована у 20-ті XX ст, яка досліджує кінодраматургію як мистецтво і засіб комунікації, вивчає систему художньо-творчої, естетично-інформативної діяльності, тому межує з естетикою, соціологією мистецтва, психологією, педагогікою, а також з історією і теорією літератури Розділами К є теорія кіно, історія кіно, кінокритика, а також допоміжні дисципліни кінобібліографія, фільмографія Започаткував цю дисципліну французький критик А Деллюк, який виступив проти комерціоналізації кінофільмів Його підтримали представники «Авангарду», зокрема Р Клер, Ж Епштейн та ін Теоретичні засновки К обґрунтували французи Л Муссінак, Ж Садуль, М Мертен, К Лідзані, англійці П Рота, Р Менвен, японець А Івасакі, поляки Б Михайлик, В Євсевицький, чехи А М Броусил, Я Брож, Л Лінхард, угорець Б Балаш, американці Л Джекобс, Дж Х Лоусон, росіяни Д Вертов, С Ейзенштейн, В Шкловський, Л Кулєшов, українці О Довженко, Ю Іллєнко, С Тримбач, Ю Макаров, Лариса Брюховецька, Л Череватенко, Р Лакатош та ін

Кіномистéцтво — різновид мистецтва, сформований на технічній основі, що синтезує можливості інших просторових і часових мистецтв (малярство, театр тощо) К вважають результатом колективної творчості письменника-кінодраматурга, режисера-постановника, акторів, оператора, художника Цей вид мистецтва відображений через зафіксовані на плівці фрагменти дії, поєднані послідовно в часі, за смислом та емоційно за допомогою монтажу За час існування К сформувалися три його різновиди (ігрова кінематографія, документальне кіно та мультиплікація) Використання у К літературних творів зумовило запозичення з письменства багатьох жанрів кінокомедія, кіноповість, кінороман, кіноновела, кіноепопея тощо Найпершими зразками К були комедійні стрічки, доповнені на початку XX ст вестернами, фільмами жахів, бойовиками, детективними, історичними, пригодницькими різновидами, які розвивалися під впливом різних стильових тенденцій — експресіонізму, сюрреалізму, неоромантизму, неореалізму тощо Пізніше з'явився телефільм Сьогодні українське К переживає глибоку кризу

Кіномонтáж *(грец kinēō рухаю, франц montage, букв піднімання)* — з'єднання знятих окремо кадрів кінофільму (у вигляді кінограм) у цілісну кінострічку

Кінонаратúв *(грец kinēō рухаю і англ narrative розповідь, оповідь)* — синтетичні жанри літератури та кінематографії кінонарис, кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея тощо На теренах постмодернізму вказує на структуру сюжету, позбавленого традиційної послідовності (початок, середина та фінал оповіді), на доцільності якого наголошував французький кінорежисер Ж Л Годар, обстоюючи вільне поводження із зображенням подій Такі погляди зумовлені уявленням, що сучасний індивід втратив відчуття ідентичності, тому не схильний до цілісної розповіді У кінематографії поширився пастиш, зокрема у здійснених Б де Палмою («Сестри», 1973) переробках класичних кінострічок А Гічкока «Вікна на подвір'я» та «Психоз» З'являлися еклектичні фільми на зразок «Гравця» (1992) Р Алтмена, що відповідав *запитам маскульту Постмодерна фактура наративу* була притаманна кінострічці «По гострому лезу» (1982) Р Скотта, яку сприйняли спочатку як пригодницьку наукову фантастику, виповнену багатьма підтекстами, іронічною грою та пародією на відомі сюжети з happy end'ом Таким пафосом К перейняті й роботи «Мій приватний Айдахо» з алюзіями на п'єсу «Генріх IV» В Шекспіра (1991) Г Ван Сента, «Синій оксамит» (1986), «Втрачений шлях» (1997) Д Лінча Наявні в них фабули не відповідають на жодне порушене питання, нехтують наративною тяглістю, співвідносячись із настановами парадоксальної, спрямованої на себе естетики постмодернізму

Кінонáрис *(грец kinēō рухаю)* — синтетичний жанр кінематографії, що походить від літературного нарису, один із різновидів документального фільму, базований на зображенні конкретних фактів, інтерпретованих за допомогою риторичних фігур публіцистичного стилю Літературною основою К є сценарій

Кіноновéла *(грец kinēō рухаю, італ novella, букв новина)* — синтетичний жанр кінематографії У 20-ті XX ст К називали попередній начерк майбутнього сценарію обсягом від трьох до десяти сторінок У ньому лаконічно окреслювали подієву канву, основну драматичну ситуацію, позначали образи головних персонажів середовище зображуваної дії Принципи К обстоював С Ейзенштейн у полеміці проти поширення «залізного сценарію», вважаючи їх передбаченою розповіддю майбутнього глядача про картину, що захопила його Згодом утвердилося інше розуміння цього терміна його трактували як жанрове утворення, залежне від екранізації, за фабулою та проблематикою відповідне літературній новелі із простою ситуацією, з мінімальною кількістю дійових осіб, з короткою дією, із загостреними колізіями та раптовою кульмінацією Цей жанр розвинув О Довженко під час Другої світової війни Нині К може вживатися у значенні окремих епізодів фільму із самостійно вираженими характеристиками

Кінопóвість *(грец kinēō рухаю)* — синтетичний жанр кінематографії, сюжет творів якого порівняно складний, базується, на відміну від кіноновели, на низці подій, однак епічність зображува-

ної дійсності менша, ніж у кінормані У другій половині XX ст поширилось інше значення цього терміна Так, К називають сценарій, перероблений для читання, з якого вилучають специфічні кінематографічні терміни, розширюють діалогічні сцени, вводять ліричні відступи, граматичний теперішній час часто замінюють минулим тощо Крім того К називають повість, створену зі свідомою орієнтацією на певні кінематографічні прийоми оповіді поділ дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер епізодів тощо Засновником К був О Довженко («Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна» та ін) Зверталися до цього жанру І Драч «Іду до тебе» (про Лесю Українку), «Київська фантазія на тему дикої троянди» (кіноповість у двох частинах про М Лисенка), М Вінграновський («Сіроманець») та ін

Кінорепорта́ж *(грец kinеō рухаю і франц reportage, від англ report повідомляти)* — зйомка поточних подій засобами кінематографії, яка здійснюється без сценарію, організаційної підготовки та участі режисера Відіграє важливу роль у кінохроніці, часто вводиться до телепрограм, може функціонувати як різновид документального фільму

Кінорома́н *(грец kinеō рухаю і франц roman романський)* — специфічно синтетичний жанр, який з'явився наприкінці 30-х XX ст, коли німе кіно поступилося перед звуковим, часто зорієнтованим на інтерсемантичну екранізацію літературного роману, вживаний у теорії та практиці кінематографії Відрізняється від кіноновели та кіноповісті композиційною ускладненістю розгортання фабульних ліній, повільністю перебігу сюжетних дій, великою кількістю детально промальованих персонажів, застосуванням прийомів, притаманних літературному роману До цього жанру звертається В Фольварочний («Сказ»)

Кіносцена́рій *(грец kinеō рухаю і італ scenario, від лат scaena кін, сцена)* — літературний наративно-драматичний твір, призначений для втілення на екрані в кінематографічних інтерсемантичних звуко-зорових образах, що формуються шляхом поєднання чотирьох компонентів ремарки (описової частини), діалогу та монологу персонажів, авторського тексту (закадрового голосу автора), пояснювальних написів Ремарка вважається образною характеристикою складної кінематографічної дії, охоплює всі сторони кінотвору, може втілюватися на екрані як пейзаж, обставина дії, її послідовність, поведінка персонажів, визначати музичне та шумове оформлення фільму У німому кіно панував протокольний (імпровізований) К, що надавав необмежених прав режисеру, безпосередньому творцю кінострічки З нею поєднувалася також теорія монтажного кінематографа («фільм створюється не на літературній основі, а на монтажному столі»), яку обстоював ранній С Ейзенштейн Поява звукового кіно визначила статус К як самостійного жанру Діалог та монолог у ньому трактовані як визначальні засоби художньої виразності сценарію, який розкриває характер, зміст і сутність зображуваних подій Своєрідність кінематографічного діалогу (монологу) зумовлена специфікою кінострічки, її монтажною будовою, безперервністю дії, можливістю показу міміки, жесту актора, потрібних деталей крупним планом тощо Помітну роль у композиції сучасного К виконує закадровий авторський голос, який інформує глядача, коментує перебіг подій, формулює філософські чи ліричні роздуми автора, іноді передає свої функції одному з героїв Пояснювальний напис був важливим у німому кіно, компенсував діалог, монолог, дикторський текст, але у звуковому втратив свою значущість, обмежився функцією інформування К на початку появи кінематографа мав технічний, номерний, або «залізний», вигляд елементарно-схематичного опису майбутньої кінокартини, згодом збагачений емоційно («Отелло» та «Ромео і Джульєта» М Казеріні, «Панцерник "Потьомкін"» С Ейзенштейна, вестерни Т Інса тощо) Лише з появою звукового кіно він поступово набував естетичних ознак кінодраматургії, що спонукало, наприклад, французького драматурга та кінотеоретика М Паньоля наполягати на уподібненні фільму до екранізованої драми Для найпоширенішого різновиду К характерний єдиний конфлікт із послідовною композицією, стягнення сюжетних ліній в один драматичний вузол фільм «Грона гніву» Дж Форда за романом Дж Стейнбека Яскравою сторінкою в історії світового кіно видається творчість О Довженка, який запровадив нові жанри — кіноновелу, кіноповість, за власними К зняв багато кінострічок («Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Щорс» тощо) Деякі його К залишилися неекранізованими («Тарас Бульба» за повістю М Гоголя, «Україна в огні»), інші екранізували завдяки Юлії Солнцевій «Повість полум'яних літ», «Поема про море», «Зачарована Десна» Його досвід перейняв В Шукшин, який водночас був і сценаристом, і режисером власних фільмів («Калина червона») Після Другої світової війни своє трактування К запропонували італійські неореалісти під впливом ідей Ч Дзаватінні («Рим об 11 годині» режисера Дж Де Сантіса тощо), вони відмовилися від багатьох канонів сценарної структури, зокрема від «міцної», логічно побудованої фабули У 70—90-ті XX ст К притаманне поглиблення жанрової специфіки кіноповісті, метафоричність («Покута» Т Абуладзе) та поетичність («Дитячий садок» Є Євтушенка) Окремою сторінкою в історії кінематографії стало поетичне кіно, започатковане в 60-ті українською школою, С Параджанов («Тіні забутих предків»), Ю Іллєнко («Ніч на Івана Купала», «Молитва за Мазепу»), Л Осика («Захар Беркут»), І Миколайчук («Вавилон-XX») та ін До К зверталися письменники М Вінграновський («Сіроманець» та екранізація повістей Гр Тютюнника «Климко», «Вогник далеко в степу»), І Драч («Криниця для спраглих», «Іду до тебе», «Київська фантазія на тему дикої троянди» у співавторстві з І Миколайчуком, відома за назвою фільму «І в звуках пам'ять відгукнеться», «Камінний хрест», «Пропала грамота»), В Яворівський (відхилений К за його романом «Марія з полином в кінці століття»), В Портяк («Нескорений») тощо У К часто використовується прийом зміни національного колориту літературного твору-джерела, пристосування його до потреб іншого народу з відмінною культурою Так, режисер А Куросава зняв фільми «Ідіот» (1951) за романом Ф Достоєвського та «Замок павутини» (1957) за драмою В Шекспіра «Макбет», переносячи дію до Японії Почасти така практика спричинює спотворення першотвору, як сталося з американським вестерном «Тарас Бульба» (1962) за повістю

М Гоголя Крім літературного, існує режисерський (постановочний) К з точним розподілом кінострічки на кадри, з показом планів, музичного та візуального рішення та ін, що безпосередньо визначає жанр, стиль, ритм проектованого твору Це зумовило появу концепції авторського кіно, що визначала пріоритети режисера, незалежного від літературного сценариста Очевидно, тому деякі кінотеоретики та кінорежисери (Б Балаш, Л Кулєшов та ін) не визнають належності К до письменства на противагу прихильникам протилежної думки (В Туркін, Н Зархі та ін) Такі крайнощі спростовують самі письменники Так, Л Скрипник в експериментальному «екранізованому» романі «Інтелігент» (1929) використав стилістику та прийоми К, що передбачали «шозизм» Робба-Гріє, розвинутий на чверть століття пізніше Це було виражене в образі всевідного наратора-коментатора, не схильного до емоцій, психології та орнаменталістики *«Уявіть собі, дорогий читачу, що ви сидите в кінотеатрі»*, *«З увагою слухайте й мене, хоч я говоритиму тільки пошепки, на вухо, дрібним шрифтом»* У творі використовуються короткі речення-імперативи (ремарки), які можна було б зіграти інтелігент *«нерішуче вклоняється Ще раз — усмішка Ще раз — поклін Боязкий крок до ляльки Усмішка Поклін Крок Ще крок »*

«Кіно-теа́тр» — ілюстрований двомісячник за редакцією Лариси Брюховецької, заснований у Києві (1995) У ньому надруковано розвідку Р Лакатоша «Традиції і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова», аналіз Ларисою Брюховецькою, В Серчиком фільму «Вогнем і мечем» Є Гофмана На сторінках журналу приділено увагу театральній прем'єрі «Шельменко-2» (режисер А Приходько) у київському Молодому театрі, художнім стрічкам «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю Іллєнка, «Мамай» О Саніна, мультфільмам «Йшов трамвай № 9» С Коваля, документальному фільму «Під чужим ім'ям» Б Савченка (про Ю Кондратюка), «Тетр, захований в архівах» В Гайдабури про сценічне мистецтво під час німецької окупації), «Алла Горська» Олени Шевченко, порушено питання концепції кінотелесеріалу «Тарас Бульба та його сини» Помітними в «К-т» були статті «Дискурс Курбаса на межі тисячоліть» Ірини Губаренко, «Десять тез про сакральний театр Леся Курбаса» О Клековкіна Журнал організовує «круглі столи», зокрема на тему «Ситуація постмодернізму в Україні» за участю Оксани Пахльовської, Тамари Гундорової, Д Стуса, В Скуратівського та ін Було обговорено проблему продюсерської кінематографії (круглий стіл «Кінопродюсер в Україні»), інформацію про кінофестивалі у Лінкольн-Центрі (Нью-Йорк), у Венеції і Торонто Також у двомісячнику друкуються сценарії, зокрема «За кривду гір» В Портяка, рецензії на п'єси «Брекун(и)», «Маленьку п'єсу про зраду» О Ірванця, «Картка любові» Р Горака Режисер Галина Кувівчак, аніматор А Лавренишин та Лариса Брюховецька приділили увагу проблемі молодого кіно України

Кінотéкст *(грец kineō рухаю і лат textum плетиво, зв'язок, побудова)* — кіномистецтво, трактоване як особлива знакова система Спочатку його приймали як примітивну форму оповіді засобами візуального зображення, редукований літературний текст (сценарій) був основою певного фільму До перших спроб концептуалізації К вдалися російські формалісти (В Шкловський, Ю Тинянов та ін), які виробили специфічний словник кіномови (кіноепітет, кінометонімія, кінометафора, кіносинекдоха тощо) та її граматики (наплив, ракурс, діафрагма, «повторні перебивки», правила чергування планів, композиційний синтаксис внутрішньокадрових складників, часове та смислове співвідношення речей і подій у кінострічці) На підставі такої мови зображення трансформується з картинки-ілюстрації у відповідне особливе значення, або, за словами Ю Тинянова, з видимої речі у смислову Ці погляди поглибила теорія монтажу С Ейзенштейна, яка доповнила термінологічний ряд опоязівців поняттями «освітлення», «план зйомки», «рух камери», «перемонтаж отриманих елементів у новому порядку», що визначається ритміко-поетичними настановами контрапункту, паралелізму домінантного руху або образу тощо Пізніше С Ейзенштейн обґрунтував спеціальну антропологічну філософію кіномонтажу як синтетичного способу формування значень шляхом зіставлення двох елементів, що зумовлюють появу якісно відмінного третього, в яких поєднуються мовні (метафора) та візуальні (принцип внутрішньокадрового та міжкадрового монтажу) аспекти За допомогою таких операцій формується динамічна, кінематографічна, текстуальна семантика кінострічки, формальні монтажні елементи (згини форм, вихоплена траєкторія руху, мелодійні лінії) перетворюються на смислові фігури, контури (кіноієрогліфи), в котрих істотно переосмислюється традиційне протистояння видимого та невидимого, зорового і словесного У 50-ті XX ст з'являється альтернативна лінгвоцентрична версія К, зумовлена потребою поцінування фільму як знакової системи, побудованої на засадах природної мови, виявлення у ньому лінгвістичних структур вироблення значень та їх надлінгвістичних рівнів Значну увагу надавали лінійному прочитанню К (цілісна стрічка, епізод, монтажний кадр, фотограма), виявленню одиниць його мовлення кадр (за Метцем), синема (за П Пазоліні), фігура, знак-сема, кіноформа (за У Еко)

Кінохрóніка *(грец kineō рухаю і chronika час)* — безпосереднє зображення життя засобами кінематографії, короткі фільми про актуальні суспільно-політичні події, культуру та мистецтво Різновид документального фільму, що базується на актуальному матеріалі

Кіноцентрúзм *(грец kineō рухаю і лат centrum, від грец kentron осереддя)* — переорієнтація сучасної людини від понятійно-словесної до візуальної, видовищної культури, від літератури — до кінематографії і телебачення, що супроводжується появою нових горизонтів та перспектив світобачення На думку канадського дослідника новітніх засобів інформації М Мак Люена, «комунікативна революція», що відбулась у 60-ті XX ст, докорінно змінила уявлення індивіда про довкілля і про себе, сформувала «світ всезагальної миті» На противагу традиції зі стійкими індивідуальними властивостями доба К, за його словами, усуває особистісну самосвідомість, вивільняє колективне підсвідоме, що особливо посилилось із запровадженням комп'ютерних технологій Це зумовлює твердження, що книга — приречена Проте воно не відповідає дійсності, адже письменство спів-

існує з кінематографією і телебаченням, займає окрему нішу в культурі, в якій реалізуються індивідуальна творчість і рецепція

Кінцівка — фінальна частина художнього твору або його фрагмента, в якій підсумовують логіку розвитку та розв'язання сюжетних колізій У байці таку функцію виконує мораль (байка *«Щука»* Л Глібова *«Послухали Лисичку / І Щуку кинули у річку»*), у прозі — епілог, сентенція, у ліриці — останні строфи чи рядки переважно афористичного характеру, як у вірші «Жест» В Осадчого

Жести й жести Чіткі, зугарні
Безсловесне життя, недремне
Полічила хрести цвинтарні,
Пальці навхрест — вікно тюремне

До К відносять і дотепний висновок в епіграмі (іноді — епітафії на зразок «Мандрівки по цвинтарю» В Симоненка), шаржі, посланні, пародії, рефрені тощо Інколи К позначається на архітектоніці літературного твору, який здебільшого має довільну будову Так, збірка П Карманського «Пливем у морі тьми» (1909) завершена епілогом з особливим функціональним навантаженням У поліграфії К — своєрідна прикраса книжки (графічний елемент у вигляді лінійки, орнаменту, сюжетного малюнка), є елементом рубрикації, завершує розділ, окрему частину книжки, відокремлює газетну добірку, матеріал від інших публікацій

Кіт'а — див **Кіта.**

«Кіта́б аль-Агані́» («Кни́га пісе́нь») — антологія арабської поезії, покладеної на музику (сто пісень), у двадцяти томах, упорядкована Абу-ль-Фараджем аль-Ісфагані (897—967), в якій представлені твори Ібрагіма аль-Мавсілі, Ісмаїла ібн Джамі, Фулайха ібн аль-Авра та ін Несистематизована інформація книги містить детальні коментарі про поетів, композиторів та виконавців «К-А» була повністю надрукована в 1868—69, перевидана в Каїрі у 1905—06

«Кіта́бі деде́ Корку́д» (повна назва *«Кітабі дедем Корку ала лісані таїфеї огузан»*, тобто *«Книга мого діда Коркуда мовою огузів»*) — тюркомовна писемна пам'ятка огузів, групи в межах туркменського, азербайджанського, турецького етносів Збереглося два записи Дрезденський (дванадцять героїчних дастанів) та Ватиканський (шість сказань) Епос немовби написаний легендарним мудрецем та оповідачем Коркудом, ім'я якого згадане у вступі У пам'ятці немає сюжетного зв'язку, наскрізна композиція відсутня, текст утворюють окремі автономні епізоди, пов'язані між собою спільною ідеєю експансії, спрямовані на підкорення життєвого простору та інших народів Номадичні мотиви поєднані зі згадками про боротьбу з «невірними» — грузинами, абхазцями, греками та ін, яку тлумачили як героїчну Цикл висвітлює низку подвигів огузьких богатирів на чолі з Баюндур-ханом, якого гіпотетично ототожнюють із засновником династії Ак-коюнлу (XV ст) Іноді у текстах повторюються імена (богатир Салор Казан, його син Аруз та ін) Найцікавіше художньо довершене «Сказання сміливого Кан-Туралі, сина Дука-Коджі» (п'ятий розділ), в якому йдеться про боротьбу головного героя з ангелом смерті, подвиги його дружини, яка гине, щоб викупити чоловіка, «Сказання про Дамруле, сина Канлі-Кодже» (шостий розділ), присвячене сватанню богатиря Ці легенди мають паралелі у фольклорі інших народів Одним із перших Дрезденським рукописом зацікавився німецький орієнталіст Т Ньольдеке (1836—1930) Його справу продовжив російський вчений В Бартольд, який опублікував у перекладі на російську мову чотири розділи пам'ятки, у 1922 підготував весь її текст до друку (з'явилася в 1962) Огузькі сказання вивчав український дослідник А Кримський, оприлюднивши свої спостереження у тритомній «Історії арабів та арабської літератури» (1911—13) Е Россі здійснив факсимільне видання Ватиканського рукопису (1952), що майже не відрізнявся від Дрезденського, доповнив його своїми коментарями О Шамурадов, спираючись на вульгарно-соціологічні, класові засади марксизму-ленінізму, не визнавав автентичності епосу («Фео-дальний твір», 1951) Пам'ятку досліджували А Самойлович, К Іностранцев, В Жирмунський, Г Арасли, М Тахмасиб, Е Султанли, Г Халимоненко та ін

Кіте́жські леге́нди — цикл російського народного епосу, пов'язаний з міфічним містом Кітежем (Кідашем, Кідешем), немовби поглинутим озером Світлояром поблизу Нижнього Новгорода, або містом Кідекша (нині — село поблизу Суздаля), зруйнованим князем Ярославом (1024) Основою легенд стали язичницькі вірування, анонімне житіє про Петра та Февронію Мотиви К л у своїй творчості використовували А Майков, М Клюєв, М Волошин, С Городецький, П Мельников-Печерський, М Горький, Д Мережковський, К Федін, художники М Реріх, В Васнєцов, композитор М Римський-Корсаков (автор опери «Сказання про невидимий град Кітеж та діву Февронію»)

Кітч (*нім Kitsch, англ trite, франц poncif, рос мазня*) — механічно виконаний твір, в якому безсистемно нагромаджені поверхові, іноколи орнаментальні елементи, позбавлені функціонального призначення, розрахований на пересічного реципієнта з невибагливим, часто невиробленим смаком Іноді має сентиментальне забарвлення Твори К здебільшого мають великий тираж, характеризуються рекламністю (кемп-арт), відображають егалітарний стиль епохи К сформувався у німецькій культурі і літературі наприкінці XIX ст, коли поширилася адаптація естетичного матеріалу до потреб моди, утилітарних інтересів, схильних до імітаційного утрирування форми, вироблення примітивної чуттєвості Зародження та еволюцію К досліджував американський соціолог К Грінберг (1958), аналізуючи особливості психіки маргіналів-селян, які, опинившись в урбаністичній культурі, не спромоглися адекватно її опанувати, втративши зв'язки з фольклорною стихією Це спричинювало виникнення псевдофольклору з дидактичними та ідеологічними акцентами, ознаками масової літератури

Кла́вдула — див **Кла́удула.**

Кла́довищенська пое́зія — див **Цви́нтарна пое́зія.**

Клари́зм (*лат clarus ясний, виразний*) — чітке, ясне зображення, на якому наполягали класицисти Притаманне також поезії «парнасців», акмеїстів та «неокласиків» (М Зеров, «Pro domo» *«класична пластика і контур строгий»*) К називали також модерністську течію в російській літературі передусім у поезії, 1907—13, представлену М Кузміним, С Городецьким, О Саксаганським та ін, що виникла

як заперечення символізму, наближалась до акмеїзму, обстоювала радощі земних переживань, чуттєвого кохання, ясності життя

Кларнети́зм *(франц clarinette, італ clarinetto дерев'яний духовий музичний інструмент)* — стильова якість синтетичної лірики раннього П Тичини, походить від назви його збірки «Сонячні кларнети» (1918), термін запропонований Ю Лавріненком та В Баркою Називає ідіостиль, hapax legomenon, що позначився на стильових тенденціях української поезії першої половини XX ст Для К характерна «активно ренесансна одушевленість життя» (Ю Лавріненко), перейнята енергійними світлоритмами, сконцентрована у стрижневій філософській «ідеї всеєдності», яка витворює поетичний всесвіт достеменної «гармонії сфер», органічної єдності «мікрокосму» та «макрокосму», суголосного ментальному кардіоцентризму та антеїзму Особливе місце в синтетичному К посідає панмузична стихія, котра приборкує хаос, що домінує в тичинській поетиці, в якій відображений критично переосмислений досвід народної пісні та символізму К є тим синтезом мистецтв, якого прагнули романтики та модерністи (Новаліс, А Рембо, Р Вагнер, О Скрябін), не досягли авангардисти, зокрема зорієнтований на штучне «поезомалярство» М Семенко Синтетичне мислення схильного до «кольорового слуху» та «слухового кольору» П Тичини («Арфами, арфами », «Гаї шумлять », «Пастелі» та ін) зумовлювало одночасну «мальовничу музичність» і «музичну мальовничість» його лірики, для якої характерна синестезія, поєднання семантичних ядер у цілісну структуру Українська поезія через К набувала нового вираження, долала інформативно розріджену, атомарну, хоч версифікаційно досконалу, практику минувшини, спростовувала поширену від народницьких часів легенду про літературну форму як несерйозну «забавку» «гулящих людей», актуалізовувала майже весь доступний їй версифікаційний інструментарій, потенціювала «аристократизм духу» тощо К виявився містком від ідейно-естетичних, почасти різноспрямованих пошуків попередніх поколінь до синтетичного типу мислення, що не вкладалося в жодну стильову течію Так, органічний для П Тичини символізм гармонійно сполучався з елементами авангардизму, імпресіонізму, імажинізму, про що поет писав у щоденнику, а також неоромантизму, неореалізму та необароко Вони виявлялися в його доробку як естетичне поєднання При цьому відбувалося спостережене Л Новиченком змагання між «артистичним лаконізмом», сильним своєю «образною сугестією», та формами «риторично-декламаційного» вірша, які переважали у пізнішій творчості поета, позбавивши її енергії К В українській ліриці К — явище одиничне і неповторне, водночас вузлове в еволюції естетичної та національної свідомості Перед естетичною програмою К розкривалися реальні перспективи розгортання у сподіваний історичний часопростір Однак світлоритм першої збірки П Тичини затьмарювали темні лиховісні символи («*два чорних гроби і один світлий*» та ін у «Золотому Гомоні», «Одчиняйте двері », «Скорбна Мати» тощо), навіяні реаліями нещасливих для України національно-визвольних змагань 1917—21, зокрема громадянською війною Аристократичний дух К не переносив егалітарних консонансів, що порушували гармонію «музики сфер», був вираженням духотворчої ідеї всеєдності, що втілювала рух від конкретно-чуттєвої та морально-естетичної природи, розгортала перспективу оновлення людини, хоч і обірвану, але незнищенну Тому вплив тичининського К на українську літературу XX ст виявився одним із визначальних

«Кларте́» *(франц clarté ясність)* — міжнародне об'єднання письменників та діячів культури, зініційоване А Барбюсом, проголошене на сторінках французької газети «Юманіте» (10 травня 1919) До керівного комітету увійшли письменники та художники А Барбюс, А Франс, П Вайян-Кутюр'є, Р Лефевр, Г Велс, Т Гарді, Т А Стейлен До них приєдналися Б Шоу, Б Рассел, В Бласко Ібаньєс, Е Сінклер, Р Ролан, Сельма Лагерлеф, Р Тагор, С Цвейг, Н Хікмет, З Неєдли та ін Початок діяльності об'єднання та програму заманіфестувала брошура «Світло з темряви Чого прагне група "Кларте"» (1920) А Барбюса, в якій наголошувалося на потребі звільнення людства від політичних та релігійних забобонів, висловлювалася підтримка жовтневого перевороту 1917 А Барбюс невдовзі відійшов від створеного ним об'єднання, що ставало виразно прокомуністичним, проіснувало до 1928 З 1919 виходила газета «К », з 1921 — однойменний журнал, функціонувало видавництво

Кла́сик *(лат classicus взірцевий)* — умовний термін, у вузькому значенні називає давньогрецького або давньоримського письменника, класицистів, на противагу письменникам Нової доби, в широкому — автора визначальних для будь-якої національної літератури або всесвітньо відомих творів Отже, класика, класична література — сукупність художніх творів, що мають національну та світову цінність, упродовж віків зберігають своє неперебутнє значення, вважаються «золотим фондом» письменства, охоплюють не лише античну, а й новоєвропейську, орієнтальну, американську, будь-яку національну його гілку У цьому значенні термін застосовується і щодо наукових праць Значення поняття «К » має свою історію Так, за доби Римської імперії К , за Сервієм Туллієм, називали громадян найвищого з п'яти майнових класів Із відтінком умовності щодо будь-якого досконалого явища застосовував його Цицерон, на теренах письменства вперше використав Авл Гелій, маючи на увазі літературу Августового віку За доби середньовіччя К вважали зразковий твір, призначений для вивчення у класах школи, що практикувалося і в пізніші часи, таке значення закріплене у словнику С П Рішле (1680) Йдеться про класичну філологію як науку про мову та літературу греків та римлян, започатковану Арістотелем, розвинуту за доби Каролінзького відродження та в період раннього Ренесансу Її авторитетами вважали Ю Ц Скалігера (1540—1609), Казаубона (1559—1614) та Ю Ліпсія (1547—1606) Наприкінці XIX ст у ній виокремили вступні науки (енциклопедія філології, герменевтика, критика, палеографія, епіграфіка, хронологія, метрологія), класичну лінгвістику (граматика, лексикографія, метрика), науки, що охоплюють географію, топографію, античне природознавство, історію мистецтва, нумізматику, археологію, історію філософії та релігії й історію літератури Означення «класичний» запровадив у літературознавчий обіг Вольтер («Вік Людовіка XIV», 1751), маючи на увазі класицизм Романтики ототожнювали класицистів із К , трактували як апо-

логетів «застарілої» літератури, зразком для якої була лише антична спадщина («Про Німеччину» мадам де Сталь, «Расін і Шекспір» Стендаля), що засвідчує відмінність у поцінуванні вартості письменства кожною добою Між представниками цих напрямів спалахнула полеміка, внаслідок якої було визначене семантичне наповнення дещо відмінних понять «класичний» (взірцевий, художньо довершений), основою якого є інтертекстуальні прийоми не лише давньогрецького та давньоримського письменства, а й середньовічного, орієнтального, поступове охоплення творчої спадщини романтиків, а також реалістів, модерністів та ін, та «класицистичний», притаманний відповідному конкретно-історичному літературному напряму, в якому втілені художні принципи античної класики, адаптовані до естетичних потреб постренесансної доби Тому з кінця XIX ст завдяки дослідженням культурно-історичної школи (Г Лансон та ін) поняття «класика» та «класицизм», попри їх смислову спорідненість, розрізняються як на семантичному, так і на функціональному рівні К, утверджуючись у літературному просторі, інколи долає серйозні перешкоди, коли поширюється сумнів у її автентичності, як у випадку з Гомером («Бич Гомера» Зоїла), або відбувається безживна канонізація (пасеїсти), епатація (практика авангардизму) Поняття «К » може зазнати дискредитації, коли того чи того автора взірцевим проголошує певна позалітературна спільнота за те, що він своїми творами обслуговував її інтереси

Кла́сика — див **Кла́сик.**

Класифіка́ція *(нім Klassifikation, від лат classis розряд і facere робити)* — логічний прийом, що полягає у розподілі літературних понять або явищ за спільними (істотними) ознаками з утворенням певної системи класів даної сукупності цих понять або явищ Використовується у літературознавстві (фольклорі, журналістиці тощо) при вивченні історії чи теорії письменства К логічно розмежовує сукупність понять на елементарні складники, наприклад рід (епос, лірика, драма) — на види й жанри, за правилами поділу термінологічного обсягу поняття, що вимагають застосування одного і того самого обґрунтування, співмірності розподілу кількості елементів обсягу класифікованого класу, враховуючи однорідність та взаємовиключність кожного з них, безперервність розмежування на підгрупи Розкрити обсяг загального поняття можна шляхом перелічування часткових гомогенних понять, що входять до його складу тверда строфічна форма може бути сонетом, ронделем, тріолетом, рубаї тощо За К часткові поняття потрібно розташувати поруч, згруповуючи схожі, що відрізняються від інших Ступінь спорідненості та взаємної залежності елементів зумовлений принципом їх розташування Групи можуть утворювати підгрупи залежно від завдання й мети дослідження Найпростіший двочленний розподіл (дихотомія) здійснюється на підставі закону протилежностей (синоніми — антоніми) К стосується також загальних категорій, виокремлення яких відбувається за аналогічним принципом Вона вважається природною, коли зорієнтована на об'єктивні цілі розподілюваних явищ, наприклад, тропи можуть бути метафорою, синекдохою, метонімією тощо Натомість суб'єктивні (умовні) цілі використовуються у літературознавчому дослідженні, як-от штучний поділ на періоди історії літератури Адекватна К сприяє ефективності аналітичного мислення, усуває потребу зайвих описів, постає як евристичний принцип інтелектуальної діяльності

Класифіка́ція фолькло́ру *(лат classis розряд, група, facio роблю, англ folklore народна мудрість, народне знання)* — типологічна систематизація досліджуваного матеріалу народної культури, що може охоплювати всі його різновиди і форми (П Сентів, А Тейлор, Ш С Бен, Б Хаковелья, М К де Мартінес, К Мошинський, Ф Колесса та ін), визнана на нараді урядових експертів зі збереження фольклору при ЮНЕСКО від 1 березня 1985 мова, усна творчість, музика, танці, ігри, міфи, звичаї, ремесла, архітектура тощо В естетиці та мистецтвознавстві практикується розгалуження фольклору на підсистеми «музичний» та пластичний або словесно-музичний та малярський В українській науці про народну творчість розрізняють дві такі класифікації — філологічну та мистецтвознавчу Загальновизнана концепція В Проппа, згідно з якою в основу класифікаційної диференціації покладена поетика в єдності з другорядними чинниками особливості виконання, відношення словесного тексту до музики Тому в одному випадку відомі в теорії літератури роди (лірика, епос, драма) можуть бути виражені у жанрах, в іншому — у видах, утворених жанрами Мистецтвознавча К ф спирається не на літературознавчий досвід, а на широке розуміння поняття «рід», закорінене в античному дискурсі, де воно застосовувалося щодо «мусичного» мистецтва, тобто поширювалося як на словесні, так і на пісенні, хореографічні, ігрові форми Поділ на роди у фольклорі умовний Особливо ускладнюється така процедура, коли кожен із них розмежовується на жанри, де доречно було б враховувати специфіку поєднання різноманітних структурних елементів — слова, міміки і жесту (наратив), слова і музики (пісня), слова, музики, танцю (хореографія), слова, музики, танцю, дії (народний обряд, народний театр) Іноді у класифікації беруть до уваги етнографічні, соціально-групові, статеві, вікові та ін морфологічні ознаки Проблему К ф досліджували С Грица, О Дей у спільній монографії «Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної творчості на сучасному етапі» (1968)

Класици́зм *(нім Klassizismus, від лат classicus взірцевий)* — напрям у європейській літературі і мистецтві, антитетичний бароко Має смислову спорідненість із класикою, але відрізняється від неї за семантичними та функціональними показниками К уперше заявив про себе в італійському письменстві XVI ст доби Відродження (новолатинська творчість Дж Понтано, А Поліціано, Й Секундуса, П Цельтіса та ін), суперечив ідеї необмеженого індивідуалізму, гіпертрофованого титанізму Найбільшого розквіту досяг у монархічній Франції (XVII ст) У 50—60-ті XX ст більшість літературознавців вважали, що К як літературний напрям закріпився й розвинувся в період абсолютизму (стаття «Про “сімнадцятий вік” як особливу добу в історії західноєвропейських літератур» Ю Віппера) Проте він був притаманний усім європейським письменствам, у деяких домінував до першої чверті XIX ст, мав свої різновиди, як-от німецький, обмежений за відсутності системи абсолютизму, за умов тридцятилітньої війни, створенням

«правильної» школи М Опіца, який спирався на культ розуму, але не відкидав інтуїції Для К характерна орієнтація на культ античності, проголошуваної ідеальною, класичною, на гідну наслідування особистість із розвинутим моральним та громадянським обов'язком, на вишуканий смак, зумовлений вічними, непорушними законами мистецтва Важливим було дотримання традиційної канонічності жанрів, які визначали вибір засобів емоційного впливу ода мала відображати захоплення, трагедія — співчуття, комедія — щирий сміх, сатира — гнівне висміювання Діонісійській стихії натхнення й фантазії протиставляли аполлонійську врівноваженість, власне нормативну естетику, вимогу наслідувати олюднену природу (часто за античними зразками), перетворюючи її на прекрасну, облагороджувати її, узгоджувати інтереси людини з велінням розуму та морального обов'язку Художнє вираження силового поля протилежностей відповідало соціальному замовленню французького абсолютизму, що прагнув відновити Августів вік, вказувало на внутрішню дисгармонію приборканого ним суспільства Естетична насолода *вважалася не самоціллю, а шляхом вдосконалення* людини, продемонстрованим, як вважали французькі класицисти, передусім давніми римлянами При формуванні класицистичної концепції бралися до уваги лише авторитетні тексти — «Поетика» Арістотеля, «Послання до Пізонів» Горація, теоретичні засади яких втілювала заперечувана класицистами «Плеяда» (XVII ст) Також враховували традицію римської поезії та драматургії, яка утверджувалася завдяки колегіуму трьох мов (давньогрецька, латинська, давньоєврейська), заснованому Еразмом Роттердамським у Лувені, та французькому колегіуму (1530) Інтерес до К виявляв кардинал Рішельє, який зобов'язав Французьку академію виробити основні параметри цього аполлонійського стилю, перетворити літературу на ідеологічне знаряддя абсолютизму, який підтримував «вчену поезію» та драматургію суто аристократичного смаку Зразком проголошувалися трагедії Е Жоделя («Полонена Клеопатра», «Дідона» тощо) Він одним із перших звернувся до античних мотивів, адаптованих до інтересів своєї доби Принципи літератури К були обґрунтовані Ф де Маллербом (1555—1628) майже одночасно з окресленням філософії раціоналізму Р Декарта (1596—1650), тобто зі світоглядною течією картезіанства, яку протиставляли вірі Вимогу правдоподібності підпорядковували контролю розуму, а не логіки життя, у творчу лабораторію автора запроваджували картезіанський аналіз труднощів, що полягав у виявленні логічних домінант у складних явищах Це обмежувало можливості зображення, позбавляло його динамічності, посилювало його статику і риторичний дискурс, зумовлювало доцільність тексту, що, за вимогою Ю Ц Скалігера, мав бути стислим, швидко наближати дію до катастрофи, що стало правилом для класицистів Пріоритет розуму спричинював нехтування довкіллям, надавав перевагу розмірковуванням, а не дії Принцип мімезису олюдненої природи чи античних зразків застосовували для стримування суб'єктивних поривів, дискредитації прециозної літератури Він залишався метафізичним попри намагання класицистів відійти від наслідувальних настанов до наповнення давньогрецьких і давньоримських інтертекстів новим змістом, навіть до змагання з античними авторитетами Натомість з'являлися твори, в яких правдоподібність використовувалася для зображення людей та явищ XVII ст такими, якими вони мали б бути відповідно до високих етичних критеріїв, характери вибудовувалися на основі однієї домінантної риси, засвідчували їх перетворення на універсальні типи Проголошувана норма «достеменного мистецтва», зорієнтована на загальнолюдські, незмінні чинники, відводила першорядне значення громадсько-етичним проблемам, що зумовили колізії особистості й держави (трагедії П Корнеля), пристрасті та обов'язку (драми Ж Расіна), пороків і звичаїв (комедії Мольєра, максими Ф Ларошфуко, байки Ж Лафонтена, «Характери» Ж Лабрюйєра) Твори класицистів були апсихологічними Наприклад, дійові особи трагедії «Сід» П Корнеля (Родріго, Хімена, Інфанта та ін) умовні, означені лише певною, часто гіперболізованою рисою, схожі між собою, відрізняються лише іменами Першу спробу сформулювати засади К зробили італійці Так, Дж Тріссіно («Поетика», 1529) вперше обґрунтував закон «трьох єдностей» Їх обмірковував Л Кастельветро («"Поетика" Арістотеля, викладена народною мовою та потлумачена», 1570) Послідовними щодо з'ясування специфіки К виявилися французькі інтелектуали, зокрема Ф Шаплен («Поетика», 1638), Ж Ман дю Пелетьє («Поетика», 1555), але найґрунтовнішим виявився трактат «Мистецтво поетичне» (1674) Н Буало У своїй віршовій праці він з'ясовував суспільну функцію письменства, визначав єдність естетичних та етичних критеріїв, окреслював строгі рамки для кожного абсолютизованого жанру, узаконював взаємопов'язану сувору ієрархію стилів та жанрів, штучно розмежованих на апробовані за античної доби високі (епопея, трагедія, ода), середні (елегія, моралізаторський діалог, описова та дидактична поема) та низькі (ідилія, сатира, комедія, байка, епіграма, травестія, літературна казка) Ю Ц Скалігер дав визначення деяким жанрам, що вважалося еталонним Так, трагедію тлумачили як «зображення в дії благородної долі з нещасним завершенням, викладене поважною, статечною мовою», а комедію — як «драматичний твір, буденний за змістом, веселий за подіями, написаний у народному стилі» Нормативними вважалися гармонія, логічна побудова композиції, простота фабули, співмірність частин твору, його ясність і чіткість, кларизм образної структури Краси та істини можна досягти через розум, ототожнений з приборканою природою, яку сприймали як відкриту розумом сутність речей Із логоцентризмом пов'язана еталонність К, строга регламентація мистецтва та літератури, до яких не належали міфи, фольклор, сміхова культура, художня спадщина середньовіччя, традиційний бурлеск і щойно зароджуваний роман, хоч у межах напряму з'являлися нові жанри, як-от максими, характери Поетика К вплинула на «епопею в прозі», чи «романічну новелу», серед творів якої особливо популярною була «Принцеса Клевська» Марі де Лафайєт Пріоритету К надавав драматургії з обов'язковим поділом п'єси на п'ять актів, дотриманням закону «трьох єдностей» (дії, часу та місця), хоч Арістотель обстоював лише потребу єдності дії і часу Героїчна поема повинна була мати 24 частини або дванадцять пісень В еклогах зображували чес-

нотних пастухів-інтелектуалів, які на тлі розкішної природи розмовляли на політичні, етичні, філософські теми У мові запроваджували правила ясності та чистоти, ідеалом проголошували афористичний, понятійний дискурс, який відповідав би засадам закону трьох стилів, дозволялося використання алегорій на зразок *Марс — війна* тощо Лаконізм протиставляли велемовності, добропорядність — екстравагантності Особливо важливою класицисти вважали категорію гарного смаку, тлумачили її як колективну естетичну норму, вироблену «досконалою» спільнотою Ретельно розробляли правила версифікації, Александрійський вірш пропонували використовувати у трагедіях Персонажами класицистичних творів, за наполяганням Ж Ман дю Пелетьє, ставали особи високого походження, королі та принци, яким протиставляли злочинців, недорік і телепнів Тому стиль виявляв виразні ознаки палацового мистецтва, бажаного при дворі французьких монархів Піднесення К припадає на 60—70-ті XVII ст, притаманне, зокрема, «школі 60-х» («Сід», «Горацій», «Цінна» П Корнеля, «Федра», «Андромаха», «Іфігенія» Ж Расіна, «Тартюф», «Мізантроп», «Дон Жуан», «Скнара», «Міщанин-шляхтич» Мольєра) напередодні Просвітництва За дотриманням вимог К стежила Французька академія Задля цього кардинал Рішельє наказав Ла Менадьєру написати спеціальний кодекс — «Поетику», яку завершив абат Ф д'Обіньяк («Практика театру», 1657) Академія виконувала навіть репресивні функції, засуджуючи, наприклад, П Корнеля за відхилення у трагедії «Сід» від непорушного кодексу К, що вже засвідчував стильову кризу Драматург дозволив собі полемізувати з Арістотелем, запропонувавши сучасникам п'єсу «Дон Санчо», назвавши її не еталонним жанром, а героїчною комедією, попри її серйозний зміст, позбавлений обов'язкового політичного та державницького дискурсу Мужні героїні твору, однак, виявилися надто честолюбними та мстивими, а герої — салонними риторами Мольєр у своїй творчості також намагався продемонструвати незалежність від регламентацій К, однак Н Буало вважав його справжнім класицистом Комедіограф не погоджувався з розмежуванням жанрів і стилів на високі та низькі, не визнавав закону «трьох єдностей», а поетику К саркастично порівнював устами свого героя Дюранта із кухонною книгою Згодом кризу К подолали у своїй творчості Вольтер, Ж Ж Руссо, А Шеньє та ін Класицистична драма зберегла формальні ознаки (п'ять актів, Александрійський вірш тощо), але витіснялася іншими жанрами, зокрема міщанською драмою Під впливом французького письменства розвинулися різновиди К в інших літературах, зокрема в англійській, де були актуальними пошуки «впорядкованої манери» (Дж Мільтон, Дж Драйден, Дж Аддісон, А Поуп), італійській (Г К'ярбера, В Альф'єрі), німецькій (М Опіц, Й-К Готшед), пізніше на ціле століття в угорській (Д Бешенеї), у чеській (В Том, А Я Шафарик), у польській (І Красицький, С Трембецький, Т К Венгерський), у російській (А Кантемір, О Сумароков, В Тредіаковський, М Ломоносов, Д Фонвізін, Я Княжнін, Г Державін та ін) Їхню творчість романтики сприймали як псевдокласицизм Традиція французького К була творчо переосмислена у творах варшавського класицизму 30-х XIX ст Інші настанови порівняно з французами застосовували представники веймарського класицизму, зорієнтовані не на творчість римлян, а на золотий вік Перікла, давньогрецьку спадщину, подолання кризи Просвітництва з його дидактико-моралістичним пафосом Навіть у французькій літературі не було єдиного розуміння К Так Ф Ож'є виступав проти наслідування лише античного письменства, наголошував, що у кожної нації є «свій геній» Спротив абсолютизованим класицистичним нормативам спостерігався під час суперечки про «давніх» і «нових», започаткованої Ш Перро, який у діалогічному трактаті «Паралелі між стародавнім і новим» (1688—97) спростовував твердження Н Буало про античне минуле як універсальне, єдиний зразок для наслідування, доводив переваги сучасного йому письменства доби Людовіка XIV над римським Міркування казкаря підтримав Г Жийо («Суперечка давніх і нових») Ф Фенелон («Лист про заняття Французької академії») намагався примирити опонентів несподіваної полеміки, наголошуючи, що в античних попередників слід вчитися не ідеальної, а життєвої правди Суперечка про «давніх» і «нових» набула полемічного загострення Розв'язав порушені питання спадкоємності Й-Г Гердер, який доводив неможливість безпосереднього мімезису античної та біблійної минувшини, зумовлену зміною історичних обставин Не відкидаючи цих невичерпних джерел творчості, він доповнював їх великим масивом уснопоетичної спадщини національних фольклорів («Про подібність середньовічної англійської та німецької поезії», 1777) Припиненню полеміки сприяла думка Й-В Гете про єдність літературного процесу всіх віків і народів, про світову літературу В Україні через несприятливі історичні умови К, за спостереженням Д Чижевського, не зміг розвинутися як цілісна структурована система, переважно орієнтувався на низькі жанри, очевидно, перебував під впливом низового козацького бароко Деякі тенденції К в Україні відображені у трагікомедії «Володимир» Феофана Прокоповича, поезії Івана Некрашевича, шкільних «піїтиках» XVIII ст, поемі «Енеїда», «Оді Сапфо», п'єсі «Наталка Полтавка» І Котляревського, схильного, за спостереженням С Єфремова, до «розсудливості, намислу», у травестійній оді «Пісні Гараська» П Гулака-Артемовського та ін Зазнавши кризи, К був відновлений у вигляді неокласицизму в інших, пізніших напрямах, які не абсолютизували притаманний їм канон

Класици́зм ве́ймарський — див **Ве́ймарський класици́зм.**

Кла́узула, або **Кла́взула** *(лат clausula закінчення)*, — фінальна частина ритмічно врегульованого віршового рядка, починаючи з останнього, або константного, наголошеного складу (у випадку суголосся К йдеться про риму) Коли у силабо-тоніці наявна тенденція до обов'язкової наголошеності останнього ікта, то для силабіки характерне постійне розташування довготи та наголосів К, як і каталектика, впливає на різновиди розміру вірша К трапляється окситонна, коли після ритмічного акценту відсутні ненаголошені склади (*орел*), пароокситонна — при наявності одного ненаголошеного складу (*небо*), дактилічна — двох складів (*посмішка, найулю́бленіший*), гіпердактилічна — трьох складів (*Котигорошко*) Так само розрізняють і цезури, які А Ткаченко вважає передцезурними К Певне повторення її чергувань,

наприклад перехресне окситонно-парокситонне, пов'язує верси у ритмічно поєднані групи, стаючи основним чинником творення строфи За доби класицизму таке чергування підпорядковане правилу альтернансу, за яким не дозволялося ставити поряд однотипні неримовані форми Дактилічну К можна було використовувати лише у низьких жанрах і стилях У силабічному вірші вживаються переважно парокситонні К, українські барокові поети не завжди дотримувалися їх (Іван Величковський, вірш-стовп «Діво») Будучи одним із складників віршового рядка, визначаючись кількістю ненаголошених складів після останнього наголошеного, К має особливе структурне та смислове навантаження у білих віршах

Прокурений портрет І цвіль довкіл портрета
Нестерпний мій пташок, як солодко мовчать
Під перебіг струни, під твій захриплий голос
Про неналежність нам того що щастям є
(Світлана Короненко)

К надає віршу інтонаційної свободи (байковий вірш) Інколи вживається і в прозі (колон) як ритмічне закінчення певних фраз У риториці вказує на завершення промови, в якому важливі стилістична будова та звукові елементи мови

Клеркі́зм (*франц clerk, англ clerk, від середньолат clericus духовна особа*) — рух європейських інтелектуалів, а також письменників, які обстоювали політичну незаангажованість літератури та свідомості, боронили її автономність та іманентність, започаткований Д Бендою, поширений у період міжвоєнного двадцятиліття (1918—39) К представляли польський письменник К Іржиковський, український поет Б-І Антонич, італійські герметисти

Кле́фські (*грец klefton — грабіжник, гайдук*) **пісні** — пісні учасників грецької збройної боротьби XVIII — початку XIX ст, спрямованої проти турецьких поневолювачів Особливо розвинулись під час національно-визвольної війни проти Туреччини в 1821—27 К п розмежовувалися на героїчні та ліричні, мали вигляд ямбічного верса на п'ятнадцять складів За мотивами (розлука з матір'ю чи коханою, самотність повстанця, образ месника чи месниці, уподібнюваних до орла, сонця, двобій з турком тощо) близькі до гайдуцьких та ускоцьких, українських історичних пісень У клефських ватагах були свої співці (Колокотроніс, Макріяніс, А Газіс та ін), як у гайдамаків — кобзарі Одним із перших К п надрукував К Форієль у двотомному збірнику «Народні пісні Греції» (Париж, 1824, 1825) Високо їх поцінував Й-В Гете, на російську мову перекладали М Гнєдич, А Майков та ін Ієремія Галка (псевдонім М Костомарова) написав «Грецьку пісню», вражений вільнолюбністю греків, що асоціювалася з аналогічною рисою українців

Кле́хда (*польс klechda*) — народне сказання, в якому відображені локальні культурні традиції, звичаї та вирази історичного, легендарного, фантастичного змісту За мотивами й тематичними схемами К близька до байки, але сильніше від неї пов'язана із громадсько-побутовими реаліями У 1837 з'явилося видання «Клехди, стародавні сказання і повісті люду польського та Руси», зібране й упорядковане К В Войцицьким

Клименти́ни — популярні апокрифічні твори раннього християнства, близькі за формою до античного роману (мотиви розлуки з родиною, мандрів, повернення додому), названі за іменем головного персонажа Св Климента, учня апостола Петра, римського єпископа, який помер у Херсонесі Таврійському (103) Його мощі були перевезені Кирилом та Мефодієм до Риму Від імені святого ведеться розповідь Для неї характерне використання елементів магії, чудес, видінь, дидактики в дусі середньовічного світогляду Первісний варіант сформувався, очевидно, у першій половині III ст Збереглося два різновиди К «Бесіди» та «Впізнавання» (в латинській обробці Руфіна) Деякі її модифіковані мотиви введені у німецькомовну «Книгу про доктора Йоганна Фауста», що вплинула на інтертекстуальний простір письменства, зумовивши появу літературної фаустіани Поняттям «К» називалися також папські постанови, започатковані Климентом V (XIV ст), який скасував усі булли, засудив тамплієрів, повстав проти короля Філіпа IV Красивого, імператора Генріха VII, переніс свою резиденцію в Авіньон

Кли́чний відмі́нок — грамема особливого відмінка іменників що вказує на звертання у формі однини та множини, найчастіше вживається у реченнях із дієслівним присудком «*Чоловіче мій, запрягай коня!*» (Ліна Костенко) Термін увів А Кримський у праці «Українська граматика» (1907) Функція адресата постає визначальною у реченнях будь-якої структури, хоч інколи послаблюється супровідне значення адресанта, власне суб'єкта дії «*Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу*» (В Симоненко) К в часто вживається в однослівних реченнях на зразок «*Мамо!*», «*Брате!*» тощо

Клі́макс (*грец klimax драбина*) — стилістична фігура, різновид інтонаційно-синтаксичної градації, протилежна за значенням антиклімаксу, розкривається у поетичному мовленні через наростання його інтонаційно-смислового напруження

На що пішли мої літа
Туди ніхто не долітa
Туди ніхто не долетить
А всіх нуртує всім кортить

В ніщо пішли мої літа
З нічого вийшла ніщота
Марнота марна всіх марнот
Банкрот уславлених щедрот

Там шум шумить і дим димить
І серце спалено щемить
Але вже скоро дощемить
Ще мить лишилася ще мить (І Драч)

Кліше́ (*франц cliche, букв відбиток*) — стандартне словесне утворення, синонімічне стилістичному стереотипу, традиційній формулі На відміну від штампа зі стертим лексичним значенням К вважається продуктивною одиницею мовлення, що фіксує повторювані явища, зберігає свою семантику та виразність, є ознакою певного стилю, зокрема ділового, забезпечує мовну економність К аналізує Алла Коваль у дослідженні «Культура ділового мовлення» (1982) Особливо поширене у фольклорних жанрах, де панує мовний канон, стереотипізація стилю (епос, обрядова поезія, народна пісня тощо), характеризується обов'язковою структурно-смисловою єдністю, композиційною та словесною стабільніс-

тю, що сприяє легкому відновленню тексту К пов'язане і з літературним каноном, зумовлює специфіку роду, жанру, стилю, поетичної форми та інваріантів, що розгортаються у їх варіативні різновиди, відсутність яких призводить до епігонства Окремою проблемою видаються мовні форми, використовувані за певних ситуацій чи у схожих контекстах, які ефективні у діловому мовленні, полегшують процес спілкування, однак можуть перетворитися на безживні штампи з послабленим лексичним значенням, знебарвленою експресивністю, що негативно позначається як на живонародній мові, так і на літературній, особливо на поезії У традиційній поліграфії — металева, дерев'яна, пластмасова чи лінолеумна форма з ілюстративним зображенням, призначеним для нанесення відбитків, має напівтоновий або шрифтовий вигляд залежно від характеру оригіналу та способу виготовлення, використовується для ілюстрування книг, періодичних видань

Клóун (*англ clown блазень, бовдур, від лат colonus селюк, грубіян*) — комічний персонаж хитрого простака в англійській імпровізованій драмі початку XVI ст, подібний до французького Полішинеля, німецького Гандсвурста, іспанського Граціозо Його образ використав В Шекспір у своїх серйозних п'єсах Пізніше К називали артиста цирку, виконавця пантоміми, різних комічних, буфонадних ролей

Клуб твóрчої мóлоді — осередок ранніх шістдесятників, що функціонував у Жовтневому палаці (Київ, 1960—64), очолений Л Танюком У К т м діяли секції за інтересами, зокрема поетична, джазовий ансамбль, «Другий український театр», експонувалися виставки малярських робіт, організовувалися творчі вечори Ліни Костенко, І Драча, М Вінграновського, Б Мамайсура, виступи М Брайчевського, Олени Апанович У березні 1962 художники Алла Горська, Л Семикіна, В Зарецький порушили питання про незадовільний стан української мови та культури Їх підтримали І Світличний, І Дзюба та ін За ініціативою мистецтвознавця М Литвина організовувалися підтримані М Рильським поїздки по Україні задля опису вцілілих церков Резонансним був літературно-художній вечір 12 травня 1962, присвячений пам'яті Леся Курбаса М Бажан на вечорі пам'яті М Куліша вперше порушив питання про репресії 30-х XX ст К т м запровадив щорічне громадське вшанування пам'яті Т Шевченка, І Франка, Лесі Українки Л Танюк та Алла Горська зробили спробу поставити комедію «Отак загинув Гуска» у львівському театрі ім Марії Заньковецької Після того, як Л Танюк, В Симоненко, Алла Горська надіслали меморандум до київської міськради з пропозицією оприлюднити дані правди про масові розстріли, здійснені військами НКВС у Биківні, К т м переслідували, а в 1964 — закрили Аналогічним до нього утворенням є очолений М Косівим львівський «Пролісок», до складу якого входили М Горинь, Б Горинь, Г Чубай, І Калинець, Ірина Стасів та ін

Клýби Джóна Рíда (*англ John Reed Clubs*) — літературно-мистецькі організації у США 30-х XX ст, названі на честь письменника Дж Ріда Їх публікації друкували на сторінках газети «Дейлі воркер», журналу «Нові маси» тощо Їхню діяльність підтримували Т Драйзер, Л Арагон та ін Представники К Дж Р брали участь у Харківській конференції революційних письменників (1930) Клуби правили за основу утворення в 1935 антифашистської Ліги американських письменників

Ключовé слóво — лексична високочастотна одиниця, окреслена в тексті, семантичне та стилістичне навантаження якої відповідають функціональним настановам активного словника, активізуючись за певного періоду розвитку мови Так, у лексиці шістдесятників поширеними були слова *романтика, космос, дорога, дитинство, дядько, тітка* тощо, які менш притаманні іншим етапам розвитку письменства, в українському романтизмі першої половини XIX ст лексика часто стосувалася козацтва, могил, руїни, у творчій практиці «Празької школи» відчутний брязкіт мечів та шабель Поняття «К с» запровадили французькі лексикографи Ж Маторе, П Гіро (50-ті XX ст) на противагу слову-сліду, спираючись на спостереження за мовленням французів останньої чверті XIX ст (*кохання, серце, жінка, рента, фривольність*) та середини XX ст (*автомобіль, наркотики, війна, жінка, Місяць, атом, політика, кохання*) К с позначається також на специфіці ідіостилю, на змістовій, художньо-естетичній структурі тексту Так, слово *світ* у ліриці Т Шевченка має кілька значень (*всесвіт, світанок, світло*), як у вірші, присвяченому А Козачковському

Буде каяння на світі,
Вороття не буде
Благаю Бога,
Щоб світало,
Мов волі, світу сонця жду

Кни́га (*нім Buch, англ book, франц livre, польс książka*) — неперіодичне друковане видання літературного, художнього, суспільно-політичного, наукового, практичного тощо змісту, має вигляд переплетених аркушів, на яких викладено текст або відтворено ілюстрації К — важливе джерело сконденсованого знання, формування ідейних, громадських, морально-етичних, естетичних переконань, результат втілення художнього задуму письменника Вона завжди шанувалася народом, у ній вбачалося божественне походження, по ній ворожили про долю дитини після хрещення К належить до форм збереження інформації поряд із рукописами, мікрофільмами, платівками, дискетами тощо За критерієм ЮНЕСКО, К вважають видання обсягом не менше 48 сторінок, тобто понад два друкованих аркуші Вона є об'єктом вивчення книгознавства, невичерпним джерелом бібліографії, реалізацією можливостей поліграфії, літературознавці вбачають у ній втілення жанрово-стильової моделі літературного твору Ідея К еволюціонувала, втілюючись у керамічних плитках (Месопотамія, IV тис до н е), сувоях папірусу (Єгипет, III тис до н е), скріплених аркушах пергаменту (III ст до н е) аж до появи паперу у Давньому Китаї (105 до н е), де винайшли і ксилографування, за допомогою якого в 868 віддрукували перекладену із санскриту «Алмазну Сутру» Шумерські клинописи крізь віки донесли поему про Гільгамеша, поему про Золотий вік, папірусні сувої — твори Гомера та Фукідіда К поширювалася у вигляді дощечок, нанизаних на мотузок («Велесова книга») Поняттям «К» називали також жанрові утворення на зразок давньоєгипетської «Книги мертвих» (XV ст до н е), низ-

ки біблійних «Книг» Старого Завіту (VIII—II ст до н е), «Шахнаме» («Книга царів», 994—1010) Фірдовсі, «Книги любові» (XIV ст) узбецького поета Хорезмі, поеми «Книга щирої любові» (прибл 1343) іспанського поета Х Руїса, алегоричної поеми «Книга герцогині» (1369) Дж Чосера, «Книги про чотири пані» (1416) французького поета А Шартьє, збірки «Книга пісень» (1827) Г Гейне, «Книги снобів» (1747) В М Теккерея, «Книги джунглів» (1894—95) Дж Р Кіплінга, «Книги відображень» (1906—09) І Анненського, «Книги балад» (1930) О Влизька тощо На етапі зародження К існувала як рукопис, прикрашений мініатюрами, орнаментами, ініціальними літерами, як-от Остромирове євангеліє чи Ізборники Святослава, були поширені палімпсести «Революція» у створенні К відбулась у 40-ві XV ст , коли Й Гутенберг винайшов друкарську машину з'явилися 42-рядкова Біблія, «Фрагмент про Страшний суд», шкільна граматика Емілія Доната, кілька випусків «Астрономічного календаря», «Молитва», своєрідна енциклопедія «Католікос» генуйця Джовані Бальбо Спершу друковані К багато в чому наслідували рукописну традицію, замінюючи *лише одиничний екземпляр його тиражуванням* Була започаткована традиція інкунабул, палеотипів Значно раніше до книгодрукування звернувся китаєць Бі Шен (40—50-ті XI ст), а в Європі — ймовірно, пражанин Прокопій Вальдфогель, який здійснив спробу книгодрукування в Авіньйоні (1444—46), та голландець Лауренс Янезон Костер — засновник друкарні у Гарлемі (1440) Свідчення цьому віднаходять у письменника Адріана де Йонге («Баталія», 1588), гуманіста Я ван Мурена та дослідника проблеми книгодрукування Г Цедлера (монографія «Від Костера до Гутенберга», 1921) Виробленню структурування К сприяли традиції Альдинів (Італія), Ельзевірів, Платена (Нідерланди), Етьєнів (Франція), починання першодрукарів Швайпольта Фіоля (1491), ієромонаха Макарія (1493—95), Франциска Скорини (1517—19), Івана Федоровича (1564) В Україні виникали різні друкарні (Балабанів, Михайла Сльозки, Андрія Желиборського, Тимофія Вербицького, Спиридона Соболя, у Стрятині, Дермані, Крилосі, Манівцях, Добромилі, Луцьку, Чернігові, Кременці, Новгород-Сіверську, Почаєві тощо), найбільшою з яких вважали Києво-Печерську друкарню Видання української К було утруднене через репресії царської Росії, спрямовані проти української мови (указ Петра I, Валуєвський циркуляр, Емський указ) Своїм існуванням українська К завдячує передусім письменству, яке розвивалося у стихії живонародної мови, таким видавцям, як С Кульженко (Київ), Ю Фесенко (Одеса), а також Науковому товариству імені Тараса Шевченка, львівському видавництву «Атлас», видавництву Ю Тищенка тощо У XX ст українську К друкували великими тиражами, але під контролем цензури, «політики партії в галузі художньої літератури» Проблема К потребувала спеціального вивчення Задля цього у 20-ті XX ст були створені Український науковий інститут книгознавства, Книжкова палата України Термін «К » вживається також для поділу великого за обсягом твору праця «Історія української літератури XX століття» (К , 1998) за редакцією В Дончика надрукована у двох К

«Кни́га» — літературно-критичний, бібліографічний часопис (Х , 1923—24), видання Книгоспілки (Ч 1—4) та видавництва «Червоний шлях» (Ч 5) за редакцією С Пилипенка У ньому друкувалися матеріали тогочасного літературного життя, «Бібліографічні бюлетені Української книжкової палати» за 1923 тощо До авторів журналу належать М Плевако, Ю Меженко, І Айзеншток, М Доленго, М Йогансен, О Білецький, В Коряк та ін

«Книгáрь» — критично-бібліографічний щомісячник (К , 1917—20), який виходив у видавництві «Час» спочатку за редакцією В Королева-Старого, пізніше — М Зерова Був осередком формування майбутніх «неокласиків» На його сторінках читач міг ознайомитися з літературно-критичними матеріалами С Єфремова, О Левицького, Д Дорошенка, Софії Русової, Людмили Старицької-Черняхівської, А Ніковського, М Шаповала, М Зерова та ін

«Книгозбі́рня» — видавнича спілка (Київ, 1918—19), яка тиражувала художню українську та зарубіжну літературу для молоді Завдяки їй з'явилися драми «Людське щастя», «Повернувся із Сибіру» Любові Яновської, оповідання «Отець Сава» Ф Сигалевича, «А-Чо», «Велике озеро», «На межі» Джека *Лондона, «На дорозі» Марії Конопницької тощо*

Книгознáвство *(нім Bücherkunde, англ bibliology, франц science du livre, польс księgoznawstwo, рос книговедение)* — наукова дисципліна, яка вивчає питання історії книжки, її формування, поширення, використання та прогнозування, теорії книжкової справи Споріднене з бібліотекознавством, бібліографознавством, К відмінне від літературознавства, бо об'єктом його аналізу є не художній текст, а книга як матеріальний носій інформації Перші спроби осмислити К як окрему науку належать українському бібліографу П Ярковському, про що він у 1814 говорив на лекціях у Кременецькому ліцеї Бельгійський філолог П Отле пов'язував К з інформатикою Генеза та теорія української книги і друкарства висвітлювались у студіях В Анастасевича, Я Головацького, Д Зубрицького, М Максимовича, С Голубєва, Ф Титова, І Свєнціцького, І Франка, В Перетца, М Возняка, С Маслова, П Попова, І Крип'якевича, Ю Меженка, О Білецького, О Дея, Д Балика, Я Ісаєвича, Д Степовика, А Зернової, М Кисельова, Є Немировського, О Сидорова, М Сікорського та ін Ці проблеми досліджували заснована в 1909, очолена І Левицьким Бібліографічна комісія при Науковому товаристві імені Тараса Шевченка, київський журнал «Искусство и печатное дело» (1909—14) В Кульженка, створений у 1922 Український науковий інститут книгознавства, при якому виходив часопис «Бібліологічні вісті», очолюване В Перетцом Українське бібліологічне товариство (1928—30) при ВУАН, Книжкова палата України ім Івана Федорова, Інститут літератури ім Т Шевченка НАН України тощо З науковими книгознавчими працями можна ознайомитися на сторінках періодичних збірників «Поліграфія і видавнича справа» (Львів, з 1964), «Книга Исследования и материалы» (М , з 1959), «Актуальне проблемы книговедення» та «Федоровские чтения» (М , з 1976), «Бібліотекознавство і бібліографія Української РСР Покажчик видань за 1969—1988» (К , 1971—89), газети «Друг читача», енциклопедичного видання «Книговедение» (М , 1982), а також упорядкованого Й Кірхнером «Словника книжкової справи» (Німеччина, 1952—56), «Енциклопедії книгознавства» Ф Ландау

(США, 1966), «Енциклопедії знань про книгу» (Польща, 1971) тощо

«Книгоспілка» — кооперативне видавництво (Київ, 1918—20, з 1920 перетворене на видавничий сектор Вукоопспілки), в якому, крім науково-популярної та кооперативної літератури, друкували й художню «Чудова дівчина та інші оповідання», «Під тихими вербами» Б Грінченка, «Оповідання» В Стефаника, наукові студії П Житецького («"Енеїда" І Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст», «Про українські народні думи»), «Метод в історії літератури» Г Лансона тощо Таку саму назву мало видавництво, яке функціонувало в Харкові (1922—30, ліквідоване в 1930 у зв'язку зі створенням ДВОУ), його філії працювали в Києві, Одесі та в ін містах України, випускали журнали «Книга», «Кооперативний книгар», «Нова громада», «Літературна бібліотека» У «К» працювали С Пилипенко, Г Косинка, В Підмогильний, О Слісаренко та ін Завдяки «К» читач знайомився з творами української та перекладної зарубіжної класики, а також своїх сучасників — Остапа Вишні, В Чечвянського, М Бажана, Ю Яновського, В Підмогильного, О Досвітнього та ін

Книжкóва вéрстка — компонування книжкових сторінок із текстових та ілюстративних поліграфічних матеріалів К в, на відміну від газетної чи журнальної, обмежена ілюстраціями, тому виражальні можливості у ній менші, особливим є оформлення початкових (спускових) та прикінцевих сторінок Важливою умовою коригування розміру сторінки вважається доцільне використання її площі Задля цього у книговидавничій справі запроваджено стандарти, кожен з яких обирається з огляду на тираж чи призначення видання Так, економний варіант поширений у довідковій та навчальній літературі, поліпшений — у художній Іноді за принципом К в відбувається компонування газетних сторінок для вкладок із публікаціями, розрахованими на тривале користування

Книжкóва палáта Украї́ни — науково-бібліографічна, інформаційна установа, центр бібліографії в Україні, заснована в 1922 у Харкові У К п У зберігаються обов'язкові (контрольні) примірники всіх видань, яких нараховується понад 10 млн Вона здійснювала державну статистику друку (з 1925), централізовану каталогізацію друкованих творів (з 1927), випускала (з 1924) поточні покажчики «Літопис книг», «Літопис журнальних статей», «Літопис газетних статей», «Літопис рецензій», а також публікувала бюлетень «Нові видання УРСР», щорічник «Друковані видання УРСР» (з 1947), довідник «Преса Української РСР», двотомник «Художня література, видана на Україні за 40 років» (1958—66), «Українська радянська культура за 40 років» (1960), «Бібліографічні посібники УРСР 1976—1980» (1985), «Періодичні видання УРСР» (1984), «Художня література зарубіжних країн у пресі УРСР 1981—1985» (1989) тощо У 1974 установі присвоєно ім'я Івана Федорова

Книжкóвий знак — див **Екслібрис.**

«Книжкóвий óгляд» — інформаційний журнал, в якому вміщені дані про нову книжкову продукцію, заснований у 1998 у Києві агенцією «Стандарт» Виокремлюють його нерегулярні рубрики («Дискурс», «Фантастичні обрії», «Проекти», «Анонс», «Визначні постаті» тощо) і постійні («Книга і ринок», «Книжкові новини», «Книга і суспільство», «Літературна вітальня», «Видавниче життя») Журнал постійно рекламує продукцію різних видавництв, інформує про форуми (зокрема, Львівський) книговидавців Обов'язки головного редактора виконує М Сидоржевський Крім суто економічних та практичних проблем книговидання і книготоргівлі та пов'язаних із ними соціологічних досліджень, «К о» подає рецензії на твори різних письменників («Глиняні боги» І Бондаря-Терещенка на «Повернення деміургів-2 /Плерома 2000 Мала українська енциклопедія актуальної літератури/» В Єшкілєва та Ю Андруховича), вміщує інтерв'ю з авторами (В Шкляр, Ніна Герасименко, О Ірванець, Світлана Короненко, В Даниленко, А Кокотюха, Євгенія Кононенко, А Курков, Є Положій, М Слабошпицький та ін), іноді — мікропортрети («Формула Сонця Миколи Руденка», «Палітра фантастики» Громовиці Бердник — про О Бердника, «Слово про Юрія Винничука» Інни Волоскевич), огляди книжкових новинок та проблемні статті літературного процесу, наприклад «Щуки й пуголовки на літньому "безриб'ї"», «Гектари поетів в букет приґодницької прози», «Про почуття міри й мірило почуття», «А все-таки вона рухається» І Андрусяка, «Наїзди слобідського критика На захист жінок і деміургів», «Посміхніться, вас форматують!» Інни Волосевич, «Кольорові миші Жіночі книги Спроба об'єктивності», «Контроверсійно про фентезі» Марини Муляр тощо

Кни́жна лéксика — слова, що відрізняються від стилістично нейтральної лексики своїм походженням, своєрідністю словотвірної будови та звуженням сфери застосування, передають офіційність, науковість, книжність Такими, зокрема, вважаються церковнослов'янізми, терміни, абстрактні іменники *організація, романтизм, поетичність, повчання, архітекст, ультрареволюціонізм*

Кни́жна мóва — стабільна, традиційна, складна за будовою писемна мова відмінна від усної, для якої характерні повнота висловлення, специфічна сукупність усталених мовних засобів спеціальні поняття, терміни, запозичені слова, синтаксичні звороти-штампи Так називають штучну мову, притаманну давньому українському письменству, в якому церковнослов'янська й живонародна українська мовна традиції поєднувалися з латинізмами, полонізмами тощо, літературну, сформовану на основі народних діалектів, специфічну мову офіційно-ділового, технічного, наукового, науково-популярного стилів Якщо вживання у них беземоційної К м виправдане, то її надмір у художній літературі знижує естетичну цінність або витворює комічний ефект (усмішки Остапа Вишні, проза П Загребельного)

«Кни́жний вíсник» — науково-інформаційний щоквартальник (К, 1919, з'явилося всього два числа) Всенародної бібліотеки України при УАН за редакцією Г Житецького Крім урядових документів, що стосувалися проблем культури та книгодрукування, у «К в» публікували огляди тогочасного літературного життя, статті Д Багалія, Г Житецького, В Науменка та ін

Кни́жний герої́чний éпос — літописи княжої та козацької доби, в яких відображено боротьбу українського війська із зовнішнім агресором, змальовані воїцькі чесноти захисників рідної землі — князів, дружинників, гетьманів, кошових, козаків

«Кни́жник-rewier: Про всі книжки і всіх письме́нників» — двотижнева інформаційна газета, заснована у Києві в 2000 На її сторінках лаконічно, іноді довільно обговорюють нові видання сучасної прози та поезії, як-от «Мальва Ланда» Ю Винничука, «Мертва кров» Михайлини Омели (псевдонім Світлани Короненко), «Полювання на homo sapiens» П Щегельського, «Дванадцять обручів» Ю Андруховича, «Монолог перед обличчям брата» Т Унгуряна, «Тю!» Марини Мєдникової, «Неврахована жертва Вбивство після вбивства» О Вільчинського, упорядкована О Неживим книга «“ Щоб було слово і світло” Листування Григора Тютюнника», інтерв'ю з фундатором конкурсу «Коронація слова» Ю Логушем, з В Габором з приводу української літератури, з О Ірванцем щодо його книг «Очамимря», «Любіть!» та Бу-Ба-Бу, з А Курковим щодо його двотомного роману «Ігриподорослому», з Б Жолдаком про мовне роздвоєння сучасної літератури в Україні, з турецьким письменником О Памуком, автором роману «Біла фортеця», про орієнталізм, модернізм тощо З'явилися рецензії Насті Богуславської на «Фердидурке» В Гомбровича, І Лучука на «Високий замок» С Лема, Валентини Клименко на «Фуршет від Марії Матіос», В Кашки на збірку «Була така земля» В Герасим'юка, А Кокотюхи на «Вибрану прозу» Оксани Забужко, Інни Киселькової на «Чорноморець, матінко» А Криштальського, І Бондаря-Терещенка на «38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше» В Махна, М Скиби на «Дикі квіти» В Слапчука, Олени Кучерявої на «Імператораповені» В Єшкілєва, О Сінченка на «Готель Централь» Наталки Білоцерківець, А Дністрового на «Срібний Прімаш» П Мідянки, Олесі Омельчук на дослідження «Український футуризм 1914—1930» О Ільницького, І Лучука на монографію «Доля Los Судьба» Є Нахліка, Наталі Котенко на монографію «Під знаком національної самобутності» Наталі Шумило, А Демидова на збірник матеріалів «Родинне вогнище Зерових» тощо, полеміка Тетяни Рязанцевої, І Андрусяка, Лесі Демської-Буздуляк з І Бондарем-Терещенком Було розглянуто книги видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га», «Либідь» тощо Рекламувалося «Українське письменство» М Зерова, перший том десятитомного видання В Чорновола («Літературознавство Критика Журналістика»), «Проза про життя інших» Ю Косача тощо Людмила Таран порушувала гендерну проблему у літературі Регулярно подається інформація про зарубіжну літературу та її переклади на українську мову, про книги різних гуманітарних дисциплін, а також присвячені гострим політичним питанням, як-от «Друга чеченська» Анни Політковської Друкуються також фрагменти рецензій на нові видання опубліковані на сторінках сучасної періодики, наприклад Тетяни Щербаченко на роман «Кров кажана» В Шкляра, статтю «Література соціалістичного абсурду» І Дзюби, що були опубліковані на сторінках журналу «Сучасність» (2003 — Ч 1)

«Кни́жные но́вости» — літературно-критичний, рекламний неперіодичний журнал (Одеса, 1909—16) На його сторінках подавали інформацію про російську літературу (О Пушкін, Ф Достоєвський, М Чернишевський, М Салтиков-Щедрін, А Чехов та ін), іноді — про українське письменство Зокрема, до п'ятдесятиріччя від дня смерті Т Шевченка були надруковані статтю і повідомлення про появу присвячених йому видань — «Ілюстрованої Шевченківської бібліотеки» (24 книги), що з'явилася завдяки В Яковенку, вибраних поезій Т Шевченка у перекладі німецькою мовою зі вступною статтею та передмовою Ю Віргінії Журнал інформував читача і про появу першого тому «Повістей та оповідань» І Нечуя-Левицького, збірника творів українських письменників у перекладі М Шадурського на російську мову, заснування часопису «Украинская жизнь», намагання видавництва «Час» розпочати переклади грузинської поезії українською мовою тощо, подарунок Одеській бібліотеці рідкісного Тетраєвангелія, виданого в 1552 у Бєлграді

«Кни́жное обозре́ние» — щотижнева літературна газета, орган Держкомпреси СРСР та Всесоюзного добровільного товариства любителів книги, заснована у Москві в 1966 На її сторінках часто висвітлювалися питання українського письменства, зокрема проблема видання поеми «Енеїда» І Котляревського, «Антології руської», повідомляли про маловідомі списки «Кобзаря» Т Шевченка, друкувалися статті про творчість О Гончара, інтерв'ю із П Загребельним, літературно-критичний портрет Є Кирилюка тощо

Кні́ттельверс (*нім Knittelvers· маленький вірш*) — популярний різновид вірша у німецькій поезії XV—XVI ст , що складався з чотирьох силабічних або силабо-тонічних версів, які римувалися, утворюючи строфу До них звертався класицист М Опіц та пізніші німецькі поети XVII ст Згодом К зазнав стилізації, застосовувався для віршування жартів

Кобза́р — виконавець українських народних дум, псалмів, історичних та ліричних пісень під акомпанемент кобзи, близький до аеда, барда, типологічно асоційований з бандуристом та лірником Перші згадки про кобзу, давній щипковий інструмент на тридванадцять струн (шість басових струн, або бунтів, що притискалися пальцями лівої руки до грифа, та шість коротких струн, або приструнків, над верхньою декою, призначених для виконання мелодії), стосуються XI ст Про К (Чурило, Тарашко) йдеться у польських хроніках XV—XVI ст Ними були переважно козаки, але з другої половини XVIII ст співомовлення поширюють сліпі виконавці, здебільшого колишні козаки Вони об'єднувалися в цехи, користувалися арго — лебійською мовою, зберігали і популяризували фольклорні твори, урізноманітнювали їх у багатьох варіантах, часто збагачували новими сюжетами К був шанованою особою на Запорозькій Січі, в козацьких походах, під час гайдамацького повстання Деякі з них виявилися настільки небезпечними для польських магнатів, що їх, зокрема Прокопа Крягу, Василя Марченка та ін після поразки Коліївщини (1768) було страчено Переслідувала їх також російська адміністрація, вбачаючи в них носіїв національної свідомості українців Т Шевченко писав про це в поемі-містерії «Великий льох»

[ ] «Вы што делаете, плуты!!!»
«Та ми, бачте, пане,
Співаємо про Богдана »
«Я вам дам Богдана,
Мошенники, дармоеды!
И песню сложили
Про тако[го] ж мошенника »
«Нас, пане, навчили »

«Я вас навчу! Завалить им!»
Взяли й завалили —
Випарили у московській
Бані-прохолоді [ ]

Проте кобзарське мистецтво, репрезентоване колоритними постатями А Шута, Т Пархоменка, О Вересая, І Кравченка-Крюковського, Ф Холодного, М Кравченка, Г Гончаренка та ін , існувало й впродовж XIX та на початку XX ст , ним постійно цікавилася, підтримувала національно свідома творча інтелігенція, причетна до культурно-просвітницького руху О Сластьон склав альбом портретів двадцяти трьох відомих К Пісенні тексти, манеру їх виконання записували М Максимович, І Срезневський, І Маркевич, М Лисенко, Ф Колесса, Леся Українка та ін Г Хоткевич сприяв відродженню кобзарства Першу українську художню капелу К привітав (1918) гетьман П Скоропадський Виникали самодіяльні капели бандуристів Однак радянська система зруйнувала неприйнятне для неї мистецтво Вже у 20-ті реалізовувалося гасло «Проти кобзи — радіо Дніпрельстану!» Письменники підтримали цю репресивну кампанію, безпідставно ототожнюючи К з представниками хуторянства, або «червоної просвіти», проти якої повстав М Хвильовий, закликаючи «вибивати колом закобзарену психіку народу» Провадячи політику подвійного стандарту, радянський уряд організував у 1934 Перший всеукраїнський конгрес лірників, на якому було зібрано понад 200 К , відразу ж знищених НКВС Відновлювані школи кобзарства вже не мали нічого спільного з достеменними К , використовувалися для пропаганди комуністичних ідеологем Давнє мистецтво не загинуло завдяки Ф Кушнерику, Є Мовчану, В Перепелюку, Є Адамцевичу та ін Традицію К розвиває також В Мишалов в Австралії Вона поступово відновлюється і в Україні, зокрема у школі кобзарського мистецтва, відкритій у 1989 за ініціативою М Литвина в с Стрітівці поблизу м Кагарлик на Київщині К втілював духовний принцип національної свідомості українців, що найповніше виражений у творчості Т Шевченка, який небезпідставно назвав свою книгу «Кобзар»

«Кобза́р» — літературно-музичне товариство (Москва, 1908—17), засноване колонією українських акторів на чолі із співаком І Алчевським, сином Христини Алчевської У «К » пропагувалася музика та українська література, зокрема поезія Т Шевченка, О Олеся, організовувалися виступи бандуристів В Шевченка, І Кучугури-Кучеренка, вистава п'єси «Назар Стодоля» Т Шевченка, ставилися опери «Наталка Полтавка», «Чорноморці» М Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С Гулака-Артемовського тощо

«Кобза́р» — видавництво Товариства об'єднаних українських канадців (ТОУК), створене в 1966 у Торонто на базі Робітничо-фермерського товариства Крім газети «Життя і слово», журналу «The Ukrainian Canadian» («Український канадієць»), воно публікувало твори Т Шевченка, Лесі Українки, В Стефаника, М Ірчана та ін

Кобланди́-бати́р — казахська епічна поема (джир) про звитяги богатиря Кобланди, в якій зображено його життєвий шлях народження у родині старого бая Токтарбая, швидке змужніння та перший подвиг за наречену красуню Кортку (збив стрілою золоту монету зі стовпа), походи і битви, зокрема разом із побратимом Караманом проти кизилбаського хана Казана, остання битва з ханом Шошаєм та одруження з дівчиною-богатиркою Карлигою, яка йому часто допомагала, хоч була дочкою ворожого йому хана Кобікти, постійно зраджувала свого батька та братів задля коханого Прикметно, що одруження Карлиги з Кобланди домагається його перша, завжди вірна дружина Кортку, яка подарувала йому тулпара (бойового коня) Тайбурила Характери персонажів відтворені згідно з епічним каноном, чітко поділяються за антитетичним принципом на позитивні та негативні, зберігається трактування ідеалізованого героя-«самітника», який одинцем перемагає свого супротивника та його військо Тому у творі особливо важлива гіпербола, використовуються усталені тропи на бровах Кобланди «*намерзає сніг, повіки покриті льодом*» (формула ступеню гніву), він уподібнений до розплавленого заліза, бурану, виру тощо Експресивна поетика твору ввібрала у себе жанрові особливості пісні-прощання (коштасу), пісні-плачу (жоктау), сентенцій («*У добрих людей всі справи в лад, / У лихих — все випадає з рук*», «*Померти б, так солодке життя! / В могилу б лягти, так шорстка земля!*»), коротких повчальних віршів з елементами паралелізму — терме «*В Арці — цілюща трава борикоз* (лікарська трава вовче око — Ю К), / *У мудреця — розумні слова*», «*Краса верблюдів — могутній нар* (одногорбий верблюд-самець, символ сили та мужності богатиря — Ю К), / *Краса ріки — круті береги*» тощо Пам'ятка фіксує зародження казахського етносу в Ак Орді (XIV—XV ст), коли поняття «кипчак» стосувалося багатьох племен, зокрема казахів, що проживали не на території сучасного Казахстану У творі йдеться про боротьбу за життєвий простір між казахами та каракипчаками, що входили в Ногайський союз племен, калмицькими і кизилбаськими ханами Поема має історичну основу Так, образ хана Казана, за припущенням дослідника Х Корогли, асоціюється з постаттю Салор-Казана, вождя салорського еля, згадуваного у «Книзі мого діда Коркута», епічних туркменських пам'ятках «Кьор-огли» та «Юсуп і Ахмет» Крім того, у тексті К -б наводиться опис битв у місцинах, географічні назви яких збігаються з реальними топонімами, зокрема перемога (1726) Богенбая (в поемі — Букенбай, син Кобланди) над калмиками біля річки Сарису У поемі обстоювалися патріархальні звичаї кочівників, пов'язані з ними лицарські чесноти, суворе дотримання культу предків, культу тварин, незважаючи на напівшаманське, напівісламське двовір'я казахів, що вважали героїчним захист еля — рідної землі, свого роду та племені Відлуння фабули цієї поеми наявне в героїчній поемі про молодших богатирів «Єр Саін», «Бозмонай», у казках «Алеуке-богатир», «Талапсай-мерген», «Ір Гокше, його син Ір Госай та Кобланди», в каракалпацькій поемі «Коблан» Найперші записи пам'ятки здійснені у другій половині XIX ст від джирау Мергенбая, Марабая Кулбай-ули, Баймурата Уске-ули Текст пам'ятки збирали, опрацьовували та видавали Ш Калмагамбетов, А Діваєв, академік В Радлов, академік А Орлов, Туземець, В Карлсон, І Алтисарін, Г Потанін, Ч Веліханов, П Фалєв, К Жумалієв, М Гамбуллін, Т Сидиков та ін Вона викликала зацікавлення письменників М Ауезова, С Муканова, С Сейфуллiна

та ін До 1962 було відомо 23 записи епосу Повний варіант твору, виданого арабським письмом (Казань, 1914) вчителем М Туякбаєвим під назвою «Каракипчак Кобланди-батир», виконував акин Біржан Толимбаєв Варіанти тексту зберігаються у фонді Інституту літератури та мистецтва ім М Ауезова

«Кóвані словá» — слова, штучно створені письменником, переважно на межі XIX—XX ст, які увійшли до активного словника, сприймаються як органічна мовна одиниця Так, Т Шевченко поповнив українську мову такими словами, як *передмова, післямова*, І Нечуй-Левицький — *байдужість, самосвідомість, світогляд*, М Старицький — *мрія, чарівливий, нестяма, байдужість, загарт, приємність, провинність, млявий, противага, страдниця*, Олена Пчілка — *самопізнання, мистецтво, переможець, променистий*, Леся Українка — *провесна, промінь, невідборонно*, І Франко — *недвижно, отвір, привид, припис, проблиск, свідоцтво, невпинний*, А Кримський — *зміст*, В Сосюра — *юнка, юнь* тощо Противниками такої практики були М Костомаров, Б Грінченко, її захищав І Франко у статті «Михайло Петрович Старицький»

Когабітáція — термін Феофана (Теофана) Прокоповича Див **Синецióза.**

Когнітúвна лінгвíстика — розділ мовознавства, який вивчає процес виникнення, сприймання, розуміння мови, її роль у пізнавальній діяльності людини, тлумачення текстів з огляду на позамовні чинники Методологічні принципи К л використовуються у літературознавстві та в літературній критиці

Код *(франц* code, *від лат.* codex *зведення законів)* — поняття, запозичене літературознавцями з семіотики, застосовується задля з'ясування основних механізмів породження смислу комунікації, для вираження текстуальних і культурних посилань За теорією інформації (К Шенон та ін), йдеться про сукупність сигналів На думку мовознавців (Р Якобсон, У Еко та ін), К називають семіотичні структури та знакові системи, які трактують як синонімічні, але відрізняють від повідомлення Найближчим до К вважається термін «мова», виявляють або широкі функціональні можливості, що застосовуються і в екстралінгвістичних ситуаціях, вбачають у ньому зумовлену миттєвою домовленістю модель, яка, на переконання Ю Лотмана, позбавлена історичної основи, психологічно відсилає адресата до штучної ідеальної мови, натомість загальновживана мова викликає уявлення про історичну тяглість існування Відмінне розуміння S-коду, тобто семіотичного коду, обґрунтував У Еко, вбачаючи у будь-якому виразі словесну організацію не лише за відповідними правилами, а й під певним кутом зору, задля певної мети, коли одні і ті самі елементи впорядковуються математиком, письменником чи техніком Тут провідного значення надано ідеології, що, соціалізуючись, вбирає в себе широкий діапазон очікувань, пов'язує світ невичерпних К та світ передзнання, що стає явним знанням Використання, дешифрування інформації здійснюється за принципами ієрархічності та економності, що обмежує поле її джерела Недарма Р Якобсон запровадив поняття «субкод» для опису системи з кількома К, один з яких — домінантний Р Барт вживав К на означення одного з «голосів» (моделі відомого), з яких складається певний наратив проаіретичний, герменевтичний, референційний, немонічний, символічний За ними можна згрупувати всі означники, котрими перенасичений сучасний світ Натомість Ж Бордіяр вважав, що поширена репрезентація та модифікація об'єктів позбавляє означники своєрідності, вдовольняється набором К, котрі означають, не представляючи Тому практика кодифікації призводить до деінтеграції символічних структур

Код обмéжений — Код розвúнений — антиномічна пара понять, запроваджена соціологом Б Бернштейном для розмежування двох відмінних систем мовлення, що функціонують передусім у системі освіти К о стосується спрощеного словника, відносно невеликої кількості висловлень у межах синтаксичної структури К р засвідчує багатий словник, розмаїття висловлень, зростання та поглиблення семантики Вживання того чи іншого коду залежить від рівня культури, стан комунікації впливає на їх структурування К о — К р застосовується у літературній, літературознавчій, фольклористичній, журналістській практиці

Код постмодернíзму *(лат* codex *зведення законів,* post *після,* moderne *сучасний)* — один із кількох кодів, застосовуваних сучасними письменниками (лінгвістичний, загальнолітературний, жанровий, ідеолектний), кожен з яких по висхідній лінії дедалі притлумлює дію попереднього, звужуючи можливість вибору в межах рецептивного поля, ставлячи під сумнів правочинність інших кодів, виправдовуючи лише вибір своїх мовних засобів Водночас ідіолект покликаний частково заперечувати і підтверджувати той чи той соціолект пост модернізму Отже, К п, за твердженням Д Фоккеми, постає у вигляді системи пріоритетного вибору відповідних семантичних форм, певною мірою обмежений порівняно з іншими кодами Оперуючи поняттям «нонселекція», дослідник виявив дію К п на таких аналітичних рівнях, як лексемний, семантичний, фразовий і текстовий Найчастотніші лексеми, що трапляються у постмодерністських текстах, — *дзеркало, лабіринт, мапа, мандри, енциклопедія, реклама, телебачення, світлина, газета* Семантичне поле, базоване на спільних смислових ознаках, розмежовується на п'ять взаємопроникних сегментів — асиміляцію, помноження (пермутацію), чуттєву перцепцію, рух, механічність Вони перебувають в основі постмодерністського дискурсу, полемізують з лінійними структурами класики та модернізму Так, асиміляція «відмовляється» від притаманного модерністам прагнення виявити відмінність та несумісність різних аспектів життя, що, на думку постмодерністів, мають рівнозначну, деієрархізовану властивість Поле чуттєвої перцепції залучає лексеми на означення функцій чуттєвого сприймання Поле механічності висвітлює залежність індивідуальної свідомості від технології індустріалізованого, автоматизованого сьогодення Синтаксис постмодернізму характеризується перевагою паратаксису над гіпотаксисом, відповідаючи тезі про рівноможливість, плюральність та еквівалентність усіх стилістичних фігур На фразовому рівні фіксуються визначальні риси постмодерністських текстів синтаксична аграматичність («Білосніжка» Д Бартелма), недостатнє граматичне оформлення речень (еліпси), що потребують рецептивного доповнення («Заблукавши в кімна-

ті сміху» Дж Барта), семантична несумісність («Непойменований» С Беккета), незвичайне оформлення речень («Подвійно або нічого» Р Федермана) Такі форми фрагментарного дискурсу найчастіше трапляються у конкретній поезії Д Фоккема розглядав текстові структури за допомогою понять «алеотарна селекція», на підставі якої постмодерністський чинник самоздійснювався, та «квазінонселекція», доповнювана прийомами дублікації, помноження, перераховування, спрямована на дестабілізацію традиційної наративної зв'язності і дискретності «Смерть, сон та мандрівник» Д Говкса, «Міське життя» Д Бартелма, «96 6» Р Сьюкеніка, «Я врятував би їх, коли б міг» Л Майклза тощо Задля цього вживається прийом надмірності, перенавантаження інформативністю, що витворює ефект інформаційного шуму, утруднюючи сприйняття тексту «Глядач» А Роб-Грійє, «Веселка земного тяжіння» Т Пінчона, «Сум» Д Бартелма та ін Особливо важлива пермутація, що запобігає будь-якому єднанню постмодернізму з модернізмом чи реалізмом, посилює протистояння їм Цей прийом фіксується взаємозамінюванням частин тексту (незброшурований роман «На ваш розсуд» Р Федермана), прагненням письменників (В Набоков, «Блідий вогонь», К Воннегут, «Різниця номер п'ять») усунути грані між реаліями та вигадкою

Ко́да *(італ coda, букв хвіст)* — низхідна частина строф пісенно-танечного походження, як у канцоні, що замикає двочленну висхідну частину, аналогічну давньогрецькому еподу строфа — антистрофа — епод У сучасній віршовій практиці К є додатковий віршовий рядок у рондо, тріолеті та в інших твердих канонічних строфах (понадчотирнадцятий верс у сонеті чи понадвосьмий — у тріолеті) Вживається К також у значенні завершальної частини складної строфи (два останніх верса октави, онєгінської строфи тощо), астрофічного вірша, верлібра, останні рядки яких графічно відокремлені

Усвідомлюючи колообіг життя,
кажу
Мій Пане,
замуруймося на ніч
з трьома світляками у вежу,
і надалі
ти пам'ятатимеш
тільки мої очі

Як радісно
горітиму по тому
на багатті (Вікторія Стах)

Застосовується також у значному за обсягом художньому творі, узагальнюючи його тематичний аспект Так, «Coda» П Карманського, що завершує його збірку «Пливем по морі тьми» (1909), розміщена перед «Finale» та «Епілогом», тобто виконує композиційну функцію Стереотипна К поширена у казках, що завершуються щасливо

Ко́декс *(нім Handschriftkodex, франц libre manuscrit, англ codex, польс kodeks, рос рукописная книга, від лат codex полино)* — назва будь-якого давнього рукопису, що має вигляд книги, на відміну від незброшурованого тексту (сувій, грамота) Таке значення термін має у медієвістиці та палеографії За давньоримської доби К називали дерев'яні дощечки для письма, покриті воском і зв'язані збоку, що використовувалися як касові книги зведення законів, які становили основи юриспруденції Пізніше йшлося про скріплені з одного боку зошити із зігнутими навпіл та прошитими по лінії згину аркушами пергаменту або папірусу, а згодом — і паперу Відомі законодавчі К візантійських імператорів Теодосія (438—439), Юстиніана (534) тощо В історії києворуських літописів були поширені К, або списки, наприклад Лаврентіївський (1377), виконаний ченцем Лаврентієм на замовлення суздальського та нижньо-новгородського князя Дмитрія Костянтиновича і доведений до 1100, тобто в ньому вміщено неповну Повість минулих літ Близьким до цього списку вважається Радзивіллівський, проілюстрований 617-ма кольоровими мініатюрами, Троїцький, втрачений внаслідок пожежі 1812 у Москві, та Московсько-Академічний Повнішим є знайдений у костромському Іпатіївському монастирі Іпатіївський К (1435), що охоплює Повість минулих літ, Київський та Галицько-Волинський літописи, пізніше відомий під назвою «Літопис Руський» («Літописець Руський»), суголосний із Хлєбніковським (XV ст), з якого пізніше (XVI ст) було зроблено Погодінський Деякі К , як-от Розкольницький, Хрущовський, Якимівський (Іоакимівський), цитовані істориком М Татіщевим, назавжди втрачені

«Ко́дзікі» *(япон «Записи давніх діянь»)* — японський літопис, збірник тенденційно підібраних космогонічних міфів та історичних сказань, що складається з трьох частин-сувоїв космогонічний сюжет, історії міфічних та реальних володарів У тексті літопису багато пісень, особливо в першій частині, де йшлося про час від створення світу до появи бога Угаяфукіаедзу-но Мікото — батька Камуямато Іваре-хіко, легендарного вождя племені Ямато, який, ставши імператором (660 до н е), створив у центральній частині Японії (о Хонсю) державу Ямато Друга частина охоплювала події від правління імператора Дзімму (660—585 до н е) до Одзіна (270—310), третя стосувалася доби від імператора Нінтоку (313—399) до імператриці Суйко (592—628) «К » були записані в 712 з уст виконавця Хіеда-но Аре палацовим історіографом О-но Ясумаро (?—723), який став автором передмови до цієї пам'ятки Текст був уперше надрукований у XVIII ст завдяки філологу Н Мотоорі, який прокоментував його («Кодзікі Ден»), користуючись найдавнішим списком «Книги із Сімпукудзі» (1371—72), переписаним ченцем Кенью, бо первинний варіант не зберігся Пісні «К » створені на основі фактографічного матеріалу, характеризуються тонким ліризмом, як-от пісня-прощання з коханою сина імператора Інґьо — принца Кару-но Міко, відправленого через заколот на заслання

Посланцями моїми в небі буде птаство,
Що в небі мандрує —
Журавлів
Почувши голос,
Запитай про мене! (переклад І Бондаренка)

Кодизо́вана мо́ва — засекречена мова певної соціальної групи (слово, жаргон) Так, співочі братства XVII—XVIII ст , які строго регламентували діяльність кобзарів та лірників, мали свій статут, ка-

су, корогву та особливу лебійську мову У художній літературі К м має вигляд анаграми, глосолалії, її основою є фольклорна традиція (замовляння, дитячі лічилки тощо), культова магія У поемі «Лис Микита» І Франка наведений цікавий фрагмент К м

А тепер клякни покірно,
Чари дам тобі, що вірно
Доведуть все до путтяI
«Іракі чо и рачіш реп,
Йирям узори рачін веп,
Яттучь цім ашь ліб й анат»

Зміст останніх трьох рядків з'ясовується при їх прочитанні навпаки (*«Перші чари — очі карі, / Певні чари — розум ярий, / Та найбільша міць — чуття »*)

Кодифіка́ція (*лат codex полино і ficatio, від facio роблю*) — офіційне визнання норми літературної мови, зафіксованої у граматиках, довідниках, словниках, спрямованої на забезпечення стабільності її функціонування, обов'язкової для всіх мовців, які нею користуються Термін запозичений із правознавства, де називає законодавчу діяльність, метою якої є впорядкування, систематизація та формулювання загальних законів певної країни Українська мова своєю К значною мірою зобов'язана національному письменству Поняття вказує також на форму систематизації термінологічного апарату літературознавства, що регулює літературно-критичну діяльність

Коза́цькі літо́писи — історико-літературні твори кінця XVII—XVIII ст, що мають мемуарний характер, присвячені історичним подіям в Україні Основна частина їх нарації, що продовжувала літописну традицію києворуської доби, відводилася осмисленню національно-визвольної боротьби, очоленої Богданом Хмельницьким, і періоду Руїни Авторами К л були переважно освічені військові канцеляристи, які використовували доступні їм документи, архівні матеріали, подавали власні свідчення та позицію своїх сучасників На їхнє переконання, рушійною силою історичного процесу було козацтво Запорозької Січі, що відігравало значну роль на землях Гетьманщини, Київщини, Брацлавщини К л відображали автономічні настрої козацької старшини Крім хронікальної інформації, описів батальних сцен, цитувань різних джерел, пам'ятки містили легенди, перекази, повісті з елементами художньої стилістики, іноді фрагменти інших художніх та фольклорних творів, формували своєрідний інтертекст Найвідоміші серед них належать Самовидцю, Григорію Грабянці та Самійлу Величку Анонімний літопис Самовидця, який гіпотетично належав перу генерального військового підскарбія, брацлавського протопопа, Стародубського священика Романа Ракушки-Романовського (1623—1703) або, за припущенням М Возняка, корсунського полковника Федора Кандиби, складався з двох частин Перша розгорталася через низку окремих оповідань («О началі войни Хмелницкого», «Война самая», «Починается война Збаражская» тощо), охоплювала детально переказані події до 1667 Другій притаманний лаконічний порічний виклад Самовидець (так назвав аноніма П Куліш) намагався бути об'єктивним у змалюванні постаті Богдана Хмельницького, уникав панегіриків на його адресу, прихильно ставився до Івана Золотаренка, Якима Сомка, не приховував антипатії до Павла Тетері, Івана Виговського, Петра Дорошенка, Дем'яна Многогрішного, Івана Самойловича Яскраве суб'єктивне ставлення до гетьманів було типовим для представників тогочасного суспільства з характерними для нього суперечностями та іноді несумісними інтересами Особливо це помітно у трактуванні образу Івана Брюховецького — від осуду до схвалення його діяльності Прихильник козацького аристократизму, Самовидець не сприймав егалітарної, на його переконання, — руйнівної, стихії «низового» козацтва, що позначилося на детальному висвітленні Чорної ради, яка відбулася в 1663 у Ніжині Документом історико-мемуарної, стилізованої під церковнослов'янську мову, певною мірою компілятивної прози вважається також літопис соратника гетьмана Полуботка, гадяцького полковника Григорія Грабянки «Дійствія презільной и от начал поляков крвавой небывалой брани Богдана Хмелницкого, гетмана запорожского, с поляки [ ]», який використав досвід польських істориків М Кромера, М Бельського, М Стрийковського, О Гваньїні, В Коховського, німецьких С Пуфендорфа, Й Гібнера, часто посилався на Апостол, «Синаксар», «Синопсис» Твір, у якому ведеться оповідь від найдавніших часів до 1709, має три частини Перша стосується подій до 1648 (шість сказань), в якій аргументовано боротьбу козацтва з татарами, турками, поляками, подано авторську етимологію слова «козак» Друга (основна) присвячена подіям Хмельниччини, гетьман зображений ідеалізовано (*«преславный вождь запорожскій», «муж хитр в воінстві и разумен зіло»*) Третю частину (з 1664) утворюють стислі інформативні порічні записи Найбільшим за обсягом вважають написаний у річищі яскравого барокового дискурсу літопис Самійла Величка Виклад охоплює найбільше матеріалу, стиль тексту наближений до художнього Пам'ятка містить «Сказаніє о войні козацкой з полякамі, чрез Зіновія Богдана Хмелницкого гетмана войск Запорожскіх в осмі літех точівшойся [ ]», що складається з «Перемови до чителника», «Повістованія літописная о малоросійських і інних поведеніях собранная и зде описанная», доповнена додатками Автор використав історичні документи, офіційні та приватні листи, акти, універсали, топографічні описи, свідчення істориків С Пуфендорфа, М Кромера та О Гваньїні, інтерпретацію поеми «Війна домова» (1681) С Твардовського, цитував уривки з поеми «Чигирин» Олександра Бучинського-Яскольда, панегірик «Вечерня духовна» Симеона Полоцького, поезії Івана Величковського, народні легенди, ремінісценції поеми «Звільнений Єрусалим» Т Тассо, посилався на твори Інокентія Гізеля, Лазаря Барановича, Іоаникія Галятовського, Дмитра Туптала Ростовського та ін, на діаріуш вигаданого генерального писаря Самійла Зорки, нібито секретаря Богдана Хмельницького, що засвідчує глибоку ерудицію автора пам'ятки, вміння творчо формувати інтертекст З'ясовуючи причини трагедії України (*«видіх многіє гради, и замки безлюдніє, и пустіє вали, негдись трудами людськими, аки гори и холми висипаніє, и тилко звірем дивним прибіжищем и водвореніем сущии»*), він був переконаний у провіденціальній силі українців (*«наш народ козако-руский, истиний, простодушний и право сердечний», «мужественний и рицерский»*), пасіонарним символом якого називав Богдана Хмельницького

(*«волний и значний шляхти руской син»*) Недалекоглядні наступники гетьмана були винуватцями провалу його великої справи, призвели до Руїни, позбавивши Україну можливості стати вільною, тому Самійло Величко адресував їм інвективи, вважав, що рівним Богдану Хмельницькому міг бути лише запорозький кошовий Іван Сірко Цей складний за будовою літопис подавав характерні риси амбівалентної барокової людини, порівняно з іншими текстами жанру засвідчував високий художній потенціал автора, схильного до наративної інтриги, реалізованої в багатьох повістях, органічно вплетених у тканину багатопланового твору До К л належали й Густинський літопис, «Хроніка» («Літописецъ сій ест Кроника з розных авторов и гисториков многих [ ]») Леонтія Боболинського, «Кройника» Ф Сафоновича тощо Традицію таких творів завершувала «Історія русів», важлива для української історіографії та літератури К л привертали увагу багатьох дослідників — М Максимовича, О Бодянського, О Левицького, І Самчевського, М Костомарова, В Антоновича, В Іконникова, Д Багалія, М Грушевського, І Франка, Д Клепацького, М Петровського, М Марченка Під впливом літопису Самовидця П Куліш написав роман «Чорна рада» К л позначилися на творах М Костомарова, І Нечуя-Левицького, М Старицького, Б Грінченка, С Черкасенка, А Чайковського, Зінаїди Тулуб, П Панча, Вал Шевчука, який зробив фаховий переклад літопису Самійла Величка (К , 1991), та ін

Коза́цькі пісні́ — умовний різновид українських народних соціально-побутових пісень, пов'язаних з історією козацтва (XV—XVIII ст) Відображені в них батальні мотиви, героїчні дії, лицарський етос, екзистенційний вибір на межі життя і смерті, жартівлива вдача переплітались з родинним почуттям, сердечними переживаннями «Ой іди, синоньку, на тую війноньку », «Ой гай, мати, ой гай, мати », «Розвивайся, а ти, сухий дубе », «Ой літа орел, літа сизокрилий », «Де Савур-могила, широка долина », «Ой на горі вогонь горить » та ін Приклад К п

Не жур мене, стара нене,
Бо я журбу і сам знаю,
До Дунаю приїжджаю,
З кониченька не вставаю,
В піхву шаблю не ховаю,
Все з Дунаєм розмовляю
«Чом ти, Дунай, став так смутен,
Став так смутен, каламутен?
Що, Дунаю, тебе збило
Чи галочки чорнокрилі,
Чи коники вороні,
Чи козаки молоді?»
Ой, чом коні гетьманскії
Не п'ють води дунайської?
Ой, не п'ють, не спочивають,
Все на той бік поглядають,
Де козаки кіньми грають,
Шабельками повертають

Виповнені вітальною енергією, жагою свободи, вони співвідносні з народними думами, історичними піснями, а також із опришківськими, гайдуцькими, клефськими тощо Їм притаманні особлива метафорично-символічна образність, постійні епітети, порівняння, неповторна мелодика Визначальним критерієм класифікації К п залишається тема, а не жанрово-стильові особливості чи система версифікації Семантичним центром таких пісень завжди була Україна («Зажурилась Україна », «А біжи ж ти, мій кінь, на Вкраїну мерщій » тощо) або її відповідник — Запорозька Січ («Ой Січ мати, ой Січ мати, а Великий Луг — батько ») К п збирали М Максимович, І Срезневський, О Бодянський, А Метлинський, М Драгоманов, М Лисенко, Я Новицький, Д Яворницький та ін Сучасна фольклористика не здійснила окремого монографічного дослідження творів цього жанру

«Козі́-Корпе́ш — Бая́н-Слу́» — казахська ліро-епічна поема, збережена у шістнадцяти варіантах, у записах Г Дербісаліна (1834) та А Фролова (1841) В її основі — традиційна фабула батьки родів Сарибай та Карабай прагнуть породичатися Головним у цій пам'ятці є опис великого кохання Кози-Корпеш та Баян-Слу, їхньої відчайдушної боротьби за власне щастя, трагічної смерті закоханих Поема була предметом вивчення В Радлова, І Березіна, Г Тверітіна, М Ауезова

Койне́ (*грец koine, від koine dialektos спільне наріччя*) — мова різномовних колективів, міждіалектний засіб комунікації, виникає на основі одного, домінантного, чи кількох наріч мовних груп К була давньогрецька мова у Малій Азії, її використовував євангеліст Лука при написанні новозавітного тексту

Кокаля́н (*франц coq-a-l'âne, букв з півня на осла*) — жанровий різновид віршової нісенітниці, поширений у французькій ренесансній поезії Його назва походить від прислів'я *Перескочити з півня на осла*, що відповідає українському *Намолоти сім мішків гречаної вовни*, і вказує на незв'язне мовлення К складався з римованих попарно, ніби позбавлених сенсу, восьми-, десятискладників, у яких були приховані натяки на громадські, політичні, конфесійні конфлікти На думку М Бахтіна, він разом із фатразі, фроттолою тощо презентував своєрідну мовну карнавалізацію, що протистояла офіційним мовним схемам («Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу») Засновником жанру вважається К Маро, який писав злободенні вірші, на перший погляд позбавлені будь-якої логіки, чим спонукав до аналогічної творчості Е де Больє, Ш де Сент-Марта, М Реньє

«Ко́кінсю», або **«Кокінвака́сю»** (*япон «Збірник давніх і нових японських пісень»*), — антологія давньояпонської лірики епохи Хейан (794—1185), упорядкована поетами Мібу-но Тадаміне, Осікотіно Міцуне під керівництвом Кі-но Цураюкі Він був і автором передмови, у якій висвітлював особливості японської поетики VIII—X ст , визначав основні критерії оцінювання віршових творів «котоба» (слово), «суґата» (образ), «кокоро» (серце, душа) «К » вважається наступницею «Манйосю», навіть запозичила структуру попередньої пам'ятки, завершувалася розділом «Додаткові пісні, включені до основного списку із родинних зібрань» Антологія містила 580 віршів 127 поетів, починаючи від творів Абе Намакаро (698—770) Серед віршів, що входили до «К », переважно були танка, що тоді називалися «вака» (японська пісня), а також тьока (довгі пісні) та седока (пісні човнярів), в яких використовувалися традиційні епі-

тети (*слабконогі* гори, *білосніжні* рукава, *споконвічні* небеса тощо), інші тропи (*довгий хвіст фазана, що звисає з дерева*) та топоніми (*Ісоконамі* — місцевість поблизу міста Нара, де був синтоїстський храм, *гори Йосіно, ріка Тацута* та ін), алюзії, гра слів, шаради тощо За умов двомовності, поширення поруч із японською китайської мови, пов'язаної з запровадженням буддизму, «К» була спробою утвердити національну поезію, протистояти кансі — китайським віршам На пам'ятку вплинув естетичний принцип «аваре» (чарівний смуток, сумна чарівність), що прийшов на зміну «макото» (правдивість, щирість), але згодом поступився перед «юґен» (таємнича краса, незбагненна привабливість) Переклад «К» на українську мову здійснив І Бондаренко («Збірка старих і нових японських пісень», К , 2006) Приклад із цього видання — вірш О-но Харукадзе

Відлунням згасну у небесній млі
Вже не прийду,
І вістки не почуєш
Я став таким, як всі,
На цій землі

Кола́ж (*франц collage, букв наклеювання*) — прийом, запроваджений у малярстві за доби кубізму, який розвинули та урізноманітнили дадаїсти, довільно комбінуючи всілякі матеріали, відмінні за кольором та фактурою (П Пікассо, Ж Брак, К Швіттерс, Г Арпп та ін) Представники різних стильових тенденцій авангардизму надавали поняттю «К» свого значення для П Пікассо, який заперечував інерцію декоративності у малярстві, він був вираженням сутності предмета «не як ми його бачимо, а як ми його знаємо», для Т Тцари — втіленням ідеї хаосу К еволюціонував від м'якої форми «маседуану», тобто вінегрету, до концептуалізації та конструювання універсального художнього методу в неоконструктивізмі комбінації Дж Джонса, шовкографії Р Раушенберга, зразки кінетичного мистецтва, констеляції як еклективне поєднання різнорідних елементів, що властиве авангарду «нової хвилі» На теренах сюрреалізму ця техніка відома як позадискурсивний психологічний автоматизм Настанова на різнорідність використовуваних матеріалів, поєднання мистецтва з не-мистецтвом втілювалась як мозаїчне комбінування однопорядкових модулів, практиковане дадаїстами, як бриколаж, тобто моделювання конструкцій, принципово відмінних за своїм походженням, що використовував К Швіттерс — автор скандальних «мерців», як взаємонакладання семантично альтернативних кодів (картина «2HOOQ» М Дюшана, на якій була копія «Мони Лізи» Л да Вінчі з примальованими до її обличчя вусами) Іноді у К використовують паралельні ряди словесних та несловесних смислових ігор Техніка К поширилась і на поезію, прозу, драму, зокрема на каліграми Г Апполінера, на доробок Б Сандрара, Дж Джойса, Е Паунда, Т С Еліота, Дж Дос Пассоса, П Целана, А Дебліна, М Семенка, М Бютора та ін , які вводили у літературний текст уривки почутих на вулиці чи в кав'ярні фраз, випадкові фрагменти газетних статей, реклами, цитат, центонів, матеріал будь-якого інтертекстуального походження Особливо такою технікою захоплювалися футуристи, дадаїсти, сюрреалісти (поема «Анатема» Д Джонса, 1952), спричинивши її поширення в новому романі До К зверталися й українські поети, зокрема І Драч у драматичній поемі «Дума про вчителя», де цитати Арістотеля, Ф Шиллера, А Макаренка, В Сухомлинського перемежовуються з газетними та архівними матеріалами, застосовується техніка монтажу тощо Засоби К використав М Слабошпицький у романі «Никифор Дровняк з Криниці» За неоавангардизму К набув вигляду асамбляжу, що охоплює різні варіанти речових комбінацій з уведенням реальних предметів у структуру певного твору (А Кепроу, Д Дайн та ін представники «нового реалізму») Така тенденція помітна і в творчості В Цибулька, О Ірванця, апологетів візуальної поезії, зокрема «гераклітів» К був відомий здавен, зокрема за доби античності, коли використовувався центон, за середньовіччя, про що свідчить матет — калейдоскопічний музичний твір, який синтезував літургію та фольклорні пісні Отже, авангардисти, незважаючи на декларований антитрадиціоналізм, спиралися на наявну в мистецтві традицію Якщо в авангардизмі К вважався частковим прийомом художньої техніки, то у постмодернізмі він перетворюється на універсальний принцип організації текстового та культурного простору, переосмислюється у контексті постмодерністської чуттєвості, плюрального, хаотичного, фрагментаризованого світосприймання на тлі «присмерку метанарацій» та обвальної децентрації Йдеться також про деконструкцію, практику «рудиментарних» оповідей, що витворюють враження симультанності, дискретність та еклектичність форми Текст тлумачиться як К культурно-семантичних кодів, розглядається як поліфонічна конструкція цитат, ремінісценцій, алюзій, спирається на пастиш, що вирівнює значення кожного з її елементів К вільного мовного стилю виявляється необхідним компонентом сучасної літератури, зануреної у смислову, позбавлену цілісної структури фрагментарність, у стихію деконструкції при довільному поєднанні високого стилю та арго, стильовій і жанровій еклектиці, що позначилася на творах Х Кортасара, Дж Барнса, В Єрофеєва, Ю Іздрика та ін Одним із найпоказовіших прикладів К вважають незброшурований роман «На ваш розсуд» американського письменника Р Федермана з ненумерованими сторінками Він намагався стилізувати жанр під плин життя, водночас використовував принцип зорової поезії, поділяючи береги сторінки хрестоподібним відтворенням прізвища Ж Дерріди, з яким та з іншими деконструктивістами прозаїк іронічно полемізував, використовуючи цитати з їхніх творів

Колекти́вне а́вторство (*лат collectivus збірний, auctor засновник*) — спільна участь двох або кількох письменників у написанні певного твору Так, роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» написаний братами Рудченками — Панасом Мирним та Іваном Біликом

Колекти́вне несвідо́ме — див **Архети́п**

Колекти́вний псевдоні́м (*лат collectivus збірний, грец pseudōnymos несправжньо іменований*) — прибране ім'я або прізвище, під яким виступають кілька авторів Так, ім'я Порфирій Горотак («Диаболічні параболи», 1947) було К п письменників Л Мосендза та О Бургардта (Юрія Клена)

Колекти́вний твір (*лат collectivus збірний*) — твір, написаний кількома авторами У художній літературі К т трапляються рідко Так, І Ільф та Є Пет-

ров були авторами сатиричної дилогії «Дванадцять стільців» (1928) і «Золоте теля» (1931) Аналогічні твори більш характерні для літературознавства Так, авторами монографії «20-ті роки Літературні дискусії, полеміки» (1991) за редакцією В Дончика були Л Новиченко, Л Бойко, А Кравченко, В Іващко, Галина Черниш та ін К т можуть бути словники, енциклопедії та ін довідкові видання

Колекти́вність *(лат collectivus збірний)* — уснопоетична співтворчість поколінь на традиційній основі, визначальний термін фольклористики, обґрунтований у працях О Афанасьєва, О Міллера, О Веселовського, В Попова, В Чичерова, В Проппа, В Чистова та ін Підсумовуючи огляд епічних українських пісень, В Буслаєв наголошував, що вони належать «всьому народу, а не винятково тому чи тому співцю, в них виражається загальний, народний погляд на світ та людину, а не особисті думки одного творця» Водночас уснопоетичний твір має розглядатися як синтез колективного та індивідуального начал

«Коле́кція» — альманах поезії за редакцією М Розумного (К, 2001), видання «Творчої асоціації 500» На його сторінках вміщений доробок Людмили Таран, І Андрусяка, лауреатів фестивалю «Молоде вино» Ольги Башкирової, О Ковальчука, І Кулакова, О Коржа, Світлани Поваляєвої, І Рицибуха, Ірини Дяченко, Катерини Калитко, Ірини Цілик, Ольги Германової, а також Оксани Куценко, Тетяни Каплунової, А Коваленка, Д Лазуткіна, А Бабенка, Етиля Простова, критичні статті А Дністрового, Р Семківа, І Андрусяка

Колиса́нки, або **Колиско́ві пісні́** *(нім Wiegelied, англ lullaby, франц berseuse, польс kołysanky, рос колыбельные песни)*, — жанр дитячого фольклору, твори якого призначені для присипляння немовляти, близький до родинно-побутових пісень та замовлянь, генетично найдавніший в усній народній творчості Маючи просту наспівну мелодію, традиційний зміст, усталену систему образів *(сон, дрімота, кіт-воркіт, гулі, журавка, мальована колиска)*, К приваблюють тонкою евфонією, інструментуванням, аугментативами *(«як вишенька на вишеньці, / так дівчинка в колисочці»)*, кардіоцентризмом, оптимістичним настроєм, іноді м'яким гумором, за допомогою яких виражається глибина материнського почуття К за формою є лаконічними, переважно монологічними строфами з довільною кількістю рядків, регулярним чи спорадичним римуванням, звуконаслідуванням, рефренами у вигляді асонансних груп, наприклад *а-а-а*, тавтологій *(люлі-люлі, гойда-гойда* тощо), риторичними питаннями Суворого канону тут немає, переважає практика варіативності, імпровізації Дещо монотонна за співом, вона супроводжується зграбними рухами, погойдуваннями, що, за народним повір'ям, стимулює ріст і розвиток дитини, К не лише присипляє немовля, а й за допомогою магії слова залучає до духовного світу людини, тому з погляду етнопедагогіки вважається одним із перших важливих засобів формування повноцінної особистості Приклад К, пов'язаної із замовлянням

Ой спи, дитя, без сповиття,
Поки мати з поля прийде
Да принесе три квіточки
Одна буде дрімливая,
Друга буде сонливая,
А третя щасливая
Ой щоб спало — щастя мало,
Да щоб росло — не боліло,
На серденько не скорбіло!
Ой рісточки у кісточки
Здоров'ячко на сердечко,
Розум добрий в головоньку,
Сонки-дрімки у віченьки!

К викликали інтерес у фольклористів, зокрема М Дерлиці (Селянські діти // Етнографічний збірник — Т V — 1898, Матеріали з полудневої Київщини // Матеріали до українсько-руської етнології — Т IX — 1907), Н Заглади (Побут селянської родини // Матеріали до етнології — Т 1 — 1929) На їх основі постали літературні К, що мають ознаки стилізації, але частіше утворюють самостійний жанр «Ой люлі, люлі, моя дитино» Т Шевченка, «Над колискою» С Руданського, «Колискова» Лесі Українки, назва збірки «Ой люлі, смутку!» П Карманського

Колі́зія *(лат collisio, від collido стикаю)* — гостра суперечність, зіткнення протилежних сил, інтересів, переконань, мотивів, джерело конфлікту як ідейно-тематичної категорії та форма його реалізації у літературному творі Термін запровадив у естетику Г-В-Ф Гегель («Лекції з естетики», 1818—31), поняття має ширше значення, ніж покладений в основу художнього задуму конфлікт, характеризується масштабністю, глобальністю зображуваних протиріч, стосується зіткнення сюжетних ліній, внутрішньої боротьби Особливо важлива К у драматургії, де виконує сюжетотвірну функцію, у прозових творах вона посилює драматичне напруження нарації, у ліриці — боротьбу пристрастей

Колі́но — елемент танцю, що фіксує кілька рухів, рідше — один рух, виразний за технікою виконання К за асоціацією називають і частину пісенного рядка між цезурами, що є ритмомелодійною одиницею в загальній метричній структурі пісенної строфи (куплету)

Сокіл з орлом, // сокіл з орлом // купається,
Сокіл орла // питається

Наведена строфа старовинної козацької пісні складається з двох однакових гетерометричних (нерівномірних) три- та двоколінного версів Більшість українських куплетних народних пісень має ізометричні (рівномірні) рядки, тобто однакову кількість К

Колія́т *(араб цілісність, повнота)* — однотомник творів певного автора у літературах Близького та Середнього Сходу Поширився у XVII ст

Ко́ло в дове́денні *(лат circulus in demonstrando)* — Див **Поро́чне ко́ло.**

Ко́ло Вергі́лія *(франц roue de Virgile)* — модель трьох стилів, сформована в середньовічній теоретичній думці на основі переосмислення античної традиції, трактована не лише як прояв художньої практики, а й через еталонні постаті того чи того суспільного стану Досконалий зразок трьох стилів віднаходили у творах Вергілія «Енеїда», в якій ішлося про чесноти вояцтва, тлумачилася як зразок високого стилю, «Георгіки» з ідеалізацією сільської, позацивілізаційної дійсності — середнього, «Буколіки», присвячені пастушому життю, — низького

Колодча́нські пісні́ — різновид жартівливих календарно-обрядових пісень розважального змісту, які виконувалися на Масляну Пов'язані зі звичаєм волочити колодку — висміювати старих («солом'яних») парубків Цей звичай стосувався бога скотарства та мистецтв Велеса, називався також колодками (колодієм) як втілення символу шлюбу Його святкували жінки, які розігрували за допомогою колодки важливі етапи людського життя — народження, формування та смерть, засвідчували живучість світогляду матріархату К п трактують як жартівливі пісні у супроводі танців (козачок, шумка, метелиця, полька), які виконувала молодь на колодах (майдани, царина), так звана вулиця, що починалася здебільшого на Благовіщення і тривала до Семена (10 травня) Громади (курені) парубків та дівчат вдавалися до змагань морально-етичного, еротичного характеру, насичених дотепними гумористичними формулами, дошкульним глузуванням, що були основою таких антифонних пісень, які сприймалися як частина веснянок (гаївок)

Помалу ступайте — пилу не збивайте,
Пилу не збивайте, шмаття не валяйте!
На дівоньках плаття — то шовк та китайка,
То шовк та китайка, кармазинова крайка
На парубках шмаття — то міх та ряднина,
Із шапки заткала, з клоччя поясина

То були твори переважно на одну-три строфи, хоч могли мати й значно більший обсяг «Гей ти, старий діду!», «Діду мій, дударику», «Явтуше-друже» тощо Інколи дівчата самі у хороводах розігрували сцени К п, обравши з-поміж себе ігрових персонажів Тексти цього жанру досліджували З Доленга-Ходаковський, Леся Українка

Колока́ція (*лат collocare впорядковувати*) — дистрибутивний вираз або сукупність положень даного висловлення разом з іншими положеннями, що зумовлюють певне значення Будь-яке нове положення, наприклад метафора, інтерпретується на основі пов'язаних із нею К

«Ко́локол» — еміграційна позацензурна російська газета (Лондон, 1857—65, Женева, 1865—67, вийшло 245 чисел) за редакцією видавців О Герцена та М Огарьова Її публікували як «додаткові листи» до «Полярной звезды», девізом на титулі були слова «Vivos voco» («Кличу живих») з «Пісні про дзвін» Ф Шиллера Крім сміливої на той час антиімперської публіцистики колишніх декабристів, петрашевців, анархістів, популяризації заборонених творів О Пушкіна, О Грибоєдова, К Рилєєва, І Крилова, М Лермонтова, М Некрасова, перекладів із доробку В Шекспіра, Й -В Гете, Ф Шиллера, В Гюго, Дж Гарібальді, Дж Мадзіні та ін, у ній друкували матеріали про життя і творчість Т Шевченка, некролог з приводу його смерті, статтю «Україна» М Костомарова, кореспонденції Марка Вовчка, Українки (псевдонім Христини Алчевської) При газеті з'являлися додатки «Под суд!», «Общее Вече»

Коломи́йки — жанр лаконічної української народної пісні із силабічним віршуванням, твори якого складаються переважно з двох сталих чотирнадцятискладових версів із постійною цезурою після восьмого складу та парокситонною (жіночою) суміжною римою, хоч може вживатися і внутрішня, часто оказіональна

Ой любив я дві дівчини, обі — Катерині,
Розірвали моє серце на дві половині

Здебільшого в К використовується одинадцять метричних складів по три у двох перших колінах та по п'ять — у третьому Інші різновиди є варіативними, тому кількість складів може сягати шістнадцяти Такий діапазон К зумовлює її ритмо-інтонаційну гнучкість від танцювальних та грайливих різновидів до інтимних, урочистих, навіть маршових і реквіємних Для такої силабічної строфи на два віршових рядки, що не часто зазнає структурних порушень, характерна двопланова, заснована на семантичному паралелізмі будова Перший верс передає символічне значення у редукованому до мінімуму зображенні природи, другий — відображає художню рецепцію життєвих реалій, побутових деталей, іноді — узагальнену філософську думку Разом вони, маючи ознаки психологічного паралелізму, охоплюють широке коло переживань (від глибокого суму до неприхованої радості, від жарту до елегійної медитації), витворюючи враження рефлексії на будь-які події інтимної чи громадської дійсності Інколи певна тема об'єднує ізометричні строфи-мініатюри у в'язанку, віночок Іноді такий твір починається характерним заспівом

Ой кувала зазуленька, кувала, кувала,
Дякую ти, маму ненько, щось мє годувала
Ой кувала зазуленька на хаті на латі
Нараз би сі наплакати в свекрушиній хаті
Ой кувала зазуленька, а тепер не кує,
Чогось мене моя мати тепер не жалує
Ой кувала зазуленька, та на зарічочку
Та зійшов сі рід із родом, та й п'є горілочку

К виконуються здебільшого окремо в такті 2/4 або як приспівки до генетично спорідненого з ними танцю, тому близькі до сербського кола, болгарського хоро, словацьких карічки та каламайки Існує непідтверджене припущення (Вацлав з Олеська), ніби К походять від польського краков'яка, що не має заспіву, притаманного українському пісенному жанру За іншою версією, пов'язані з містом Коломия, звідки поширилися на Галичину, Покуття, Буковину, Закарпаття, по всій Україні Виникли у XV ст, зафіксовані першими записами у XVII ст Відомими авторами та виконавцями К були Ілько Гурдзан, Олекса Уманець та ін Найповніше тритомне видання жанру здійснив В Гнатюк у книзі «Етнографічний збірник» (Львів, 1905—07), К вивчали С Сумцов, Б Грінченко, А Зачиняєв, І Франко, Ф Колесса, О Дей, Наталя Шумада, В Качкан, Р Омеляшко та ін К, або коломийковий вірш, застосовується і в поезії Він поширювався у близькому до нього силабічному вірші давньої української літератури барокового періоду, набув органічного вигляду у творчості Т Шевченка (це спростовував Ф Колесса), який трансформував його в нові форми літературного вірша «з загальною хореїчною тенденцією, але з дуже вільним розташуванням наголосів» (М Рильський) При цьому строфа набувала вигляду чотиривірша (двох чотирнадцятискладників за формулою 4 + 4 + 6 та 4 + 4 + 6), в якому опускався притаманний фольклорному твору паралелізм між синтаксичною та ритмічною будовою, запроваджувалися енжамбемани

Не поможе милий Боже,
Як то кажуть люде

Буде каяння на світі,
Вороття не буде

На думку І Качуровського («Строфіка»), називати такий вірш коломийковим немає підстав Йдеться, як вважає дослідник, про різновид елегійного дистиха, що трапляється і в доробку І Франка, зокрема у «Весняній елегії», де імітується така форма із внутрішнім римуванням

Серце тріпочеться ще, // і в грудях кров б'ється живіше,
Та напосіли літа, // давить життя тягота

К вплинули на творчість Ю Федьковича, С Воробкевича, С Руданського, Лесі Українки, Д Загула, П Тичини, Д Павличка та ін

Коломи́йковий вірш — див **Коломи́йки.**

Коломи́йський азбуко́вник — бібліографічний словник друкарства, журналістики, літератури Коломиї та Коломийщини 1939—99 (Коломия, 2000), упорядкований М Васильчуком, що використав досвід аналогічних видань І Левицького, М Білоуса, Я Оренштайна, М Романюка та ін У ньому зафіксовано прізвища редакторів періодичних видань, власників приватних друкарень, письменників, про яких докладно йдеться у довідках-персоналіях

Ко́лон (*грец kōlon частина тіла, речення, елемент періоду*) — ритміко-інтонаційна одиниця мовлення, фраза, виокремлена паузами та об'єднана логічним наголосом Середній обсяг К дорівнює восьми складам (Б Томашевський) Цей термін в артикуляційному аспекті семантично близький до поняття «дихальна група», у смисловому — до синтагми, важливий в ораторському мистецтві, джерелом якого була давньогрецька риторика В античній версифікації К тлумачили як групу стоп з одним ритмічним наголосом, що підпорядковувала собі наголос інших стоп, наприклад диподія у ямбічному триметрі, де розрізнялися короткі та довгі К, що сягали вісімнадцяти мор Зокрема, дактилічний гекзаметр складався з двох таких частин Виокремлюють чисті К та змішані (логаедичні), що вживалися, розмежовуючись діерезою, у строфах давньогрецької хорової лірики і в хорових партіях драми В українському віршуванні йдеться про півверс із різною ритмічною структурою перед цезурою і після неї *«Крові б, крові // і сили відерцем »* (О Влизько) Тут у першому півверсі наявні два хореї, у другому — амфібрахій У прозі середній обсяг К — вісім-десять складів, може збільшуватись у художньому, публіцистичному, науковому мовленні (відповідно — диколон, триколон, тетраколон) Приклад К, розмежованого на відтинки, з творчої спадщини О Довженка *«Я не був театральним режисером і театральним актором Я не вчився ні в яких кіношках Я навіть не був знайомий з жодним режисером кіно, не знав операторів, апаратури В кіно ходив вряди-годи Та я відчував інстинктом і збагнув розумом, що кіно і є той могутній засіб, через який я зможу в достатній мірі виявити себе як художник»*

Ко́лон райзіа́нський (*нім Reizianum*) — короткий вірш, найчастіше за схемою ∪–∪∪ –∪, який у давньогрецькій поезії виокремив німецький філолог Й -В Райз (XVIII ст) Різновид каталектичної форми (телезіллейон) або акаталектичної (ферекратей) Інша назва — райзанум, як у німецькій чи англійській мові

Коло́нка реда́ктора (*франц colonne redacteur, від лат columna стовп, кордон і лат redactus упорядкований*) — публіцистична стаття на актуальну тему, яку написав редактор, вміщена на першій сторінці періодичного видання

Колонти́тул (*франц colonne колонка і лат titulus напис*) — заголовні дані, вміщувані у деяких виданнях над кожною текстовою сторінкою К вказує на заголовок журналу чи книги, фіксує прізвище автора, назви окремих розділів чи параграфів, полегшує користування виданням Газета має постійний К, в який винесено її назву, у книгах він змінюється за розділами У словниках у К на кожній сторінці подані початкові літери назв статей

Колонци́фра (*Kolonnenziffer, від франц colonne колонка і араб sifr порожнє місце, нуль*) — порядкове нумераційне позначення сторінки друкованого видання, розташоване у верхній його частині (над текстом) або у нижній (під текстом), у зовнішньому кутку чи посередині сторінки

Колори́т (*італ colorito, від лат color барва*) — спосіб розташування фарб, передавання природного забарвлення предметів з усіма відтінками та змінами, зумовленими їхнім розташуванням, відстанню, освітленням при збереженні основного тону картини К вважається одним із визначальних складників твору поряд із композицією, рисунком, характеристикою Середньовічні італійські, німецькі та голландські художники накладали основні фарби на полотно без відтінків Практику К запровадили П П Рубенс і Г ван Рейн Рембрандт Її застосовував Т Шевченко Після тимчасового занепаду в академічному малярстві XIX ст К з'явився у творчості імпресіоністів, вплинув на письменство, зокрема на прозу М Коцюбинського У художній літературі та літературознавстві термін вказує на стилістичне забарвлення висловлень, тексту, орієнтоване на його суб'єктивно-оцінне сприймання, на емоційне переживання прочитаного, провокування відповідного настрою в реципієнта Будь-який художній твір відображає специфіку певної доби, етнічної традиції, національної культури, тому в ньому для передавання місцевого та часового К використовуються історизми, архаїзми, діалектизми, жаргонізми тощо, запроваджуються різні інтертекстуальні прийоми, передусім стилізація К притаманний народнопісенним мотивам, поезії Т Шевченка, П Тичини, А Малишка, невимушеній розмовності новел В Стефаника чи Гр Тютюнника, хронікальній інформативності прози Вал Шевчука («На полі смиренному») Добирання певних мовних одиниць, тропів, стилістичних фігур, їх чергування зумовлюють ефект ліричності, розлогого наративу, філософської медитації, гумористично-жартівливої ситуації тощо К пов'язаний з умовами спілкування, психічним станом мовця, рівнем його культури, жанрово-стильовою специфікою, своєрідністю ідіостилю кожного автора

Колофо́н (*грец kolophōn завершення*) — прикінцева назва твору в давніх риториках, інкунабулах, стародруках Нотатка, примітка наприкінці тексту, що підтверджує його назву, прізвище автора, місце і дату запису чи друку

Коля́дки (*грец coronista, франц chancon de Noel, італ canticodi Natale, англ Christmas carol, нім Weihnachtslsider*) — язичницькі народні кален-

дарно-обрядові пісні зимового циклу, що асоціюються з весільними, обжинковими піснями, заклинаннями Органічно поєдналися з християнським каноном, нині виконуються на Різдвяні свята під час ритуальних обходів осель Українське, болгарське слово *коляда* має відповідники у білорусів (*каляда*), сербів (*коледа*), поляків, чехів, словаків, словенів (*colęda*), румунів (*colinda*) тощо У Росії, крім південних регіонів та окремих районів Сибіру, поширений її відповідник *овсень* (виконується в період від 25 грудня до 7 січня), а на півночі — *виноградіє* У західних та південних країнах Європи вона не була жанрово розвинута О Афанасьєв джерелом К вважав обряди Візантії, О Веселовський — римські календи (*Festum calendarum*), коли діти віншували дорослих, та візантійський церковно-християнський культ, поширений і у слов'ян, що, на його думку, зумовлено міграцією сюжетів За спостереженням румунського дослідника П Карамана, маючи тематично-функціональну схожість, К розрізняються за типом епічним, зокрема у румунів чи болгар, та пластично-описовим в українців О Потебня, О Брікнер та ін пов'язували їх із весняними святами воскресіння природи, що відображено в багатьох текстах К і щедрівок На землях Київської Русі вони вперше зафіксовані у «Повчанні» Володимира Мономаха За звичаєм, переважно парубоцькі ватаги (3—7 осіб) віншували господарів та їхніх дітей Вокально-сценічне дійство, яке відбувалося у перші дні Різдва, передбачало водіння кози, вертеп, що започаткували національну комедію, носіння восьмикутної зорі (звізди), музику і танці, перевдягання, вибори берези, міхоноші та ін , розвивалося на подвір'ї чи в оселі під час стилізованого привітання (*«По цьому дому, по веселому, / Чи дозволите колядувати, / Колядувати, дім звеселяти, / Дім звеселяти, дітей будити, / Христа славити?»*) чи алегоричного (звичайну хату називали палацом, господаря та господиню — князем і княгинею, подружжя уподібнювали до двох яблунь, родину — до сонця, місяця та зірок) Зазвичай вшановувався молодий Божич-Сонце, з якого починалося коло Свароже (новий господарський рік), коли зимове сонце поволі повертало на літо М Драгоманов, аналізуючи третій том «Матеріалів » П Чубинського, сприймав К як «веди південноруські», що містять у собі найдавніші релігійні уявлення, нагадують Індру, народженого в громі, як, наприклад, у пісні «Ой із-за гори, з-за зеленої » Первинні язичницькі мотиви у К переплелися з пізнішими християнськими, які не завжди могли асимілювати первинний текст, як-от у лемківській астрально-світотворчій пісні, де лише приспів, котрий виконували після кожного рядка, стосувався християнства (*«Подуй, / Подуй, Господи, із святим духом / По землі»*)

Коли не було з нащада світа,
Тогди не було ні неба, ні землі,
А но лем було синеє море,
А серед моря зелений явір
А на явороньку три голубоньки,
Три голубоньки радоньку радят,
Радоньку радят, як світ сновати
— Та спустимося на дно до моря,
Та дістанемо дрібного піску,
Дрібний пісочок посієме ми,
Та нам ся стане чорна землиця
Та дістанеме золотий камінь,
Золотий камінь посієме ми,
Там нам ся стане ясне небонько,
Ясне небонько, ясен місячик,
Ясен місячик, ясна зірниця,
Ясна зірниця, дрібні звіздочки

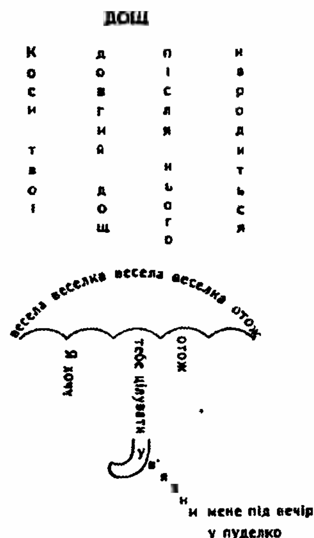
Ф Колесса розрізняв п'ять типологічних груп К хліборобські, вояцькі (лицарські), казково-апокрифічні, еротичні (любовні), біблійні За дещо еклектичною класифікацією С Килимника виокремлено філософські, світоглядно-міфологічні, лицарсько-дружинні, історичні (княжо-дружинні), початків християнства, апокрифічні, біблійні, релігійно-національні К Крім цього, їх розмежовують на дитячі, виконувані увечері перед Різдвом, молодечі (парубоцькі), що могли тривати два-три дні, дорослі, які відбувалися на другий-третій день Різдва задля допомоги вдовам, сиротам, хворим, ув'язненим, дівочі, присвячені тільки подругам О Воропай вирізняв хліборобські, мисливські, військові, казково-фантастичні, біблійно-релігійні мотиви К висвітлені у наукових студіях Я Головацького, М Максимовича, О Бодянського, В Антоновича, М Драгоманова, О Потебні, М Сумцова, М Грушевського, особливо В Гнатюка, а також К Сосенка, І Свєнціцького, О Дея, М Плісецького, В Чичерова, В Проппа, А Гурського та ін Ритмічна будова К здебільшого зводиться до десятискладника, симетрично поділеного цезурою, пісні мають приспів із довільним розміром, образну структуру увиразнюють яскрава тропіка, символічний паралелізм, інструментування, стилістичні фігури, тавтології, магічні, заклинальні формули тощо Мотиви К наявні у творах М Гоголя («Ніч перед Різдвом»), Т Шевченка («Назар Стодоля»), М Старицького («Різдвяна ніч»), В Стефаника («Браття»), Ю Яновського («Чотири шаблі»), О Довженка («Зачарована Десна»), У Самчука («Ost»), поезіях Б Лепкого, В Пачовського, Б -І Антонича та ін

Коля́дник — книга, відома з києворуської доби, приписувана пророку Ездрі, аналог календарника За К передбачали погоду, майбутній врожай, зважаючи на те, на який день тижня випаде Різдво Подібною до К була грузинська «Каландоба, мовлена пророком Ездрою»

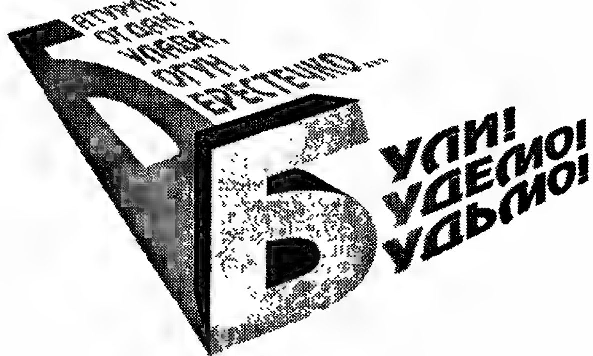
Ко́ма (*грец komma кома, частина речення*) — відгалуження колона, що має специфічну ритміку та інтонацію, але не зміст

«Кома́р» — сатирично-гумористичний журнал, що виходив у Львові в 1900—16 двічі на тиждень за редакцією І Кунцевича У ньому друкували твори К Устияновича, І Франка, М Павлика, С Бердяєва, В Пачовського та ін У 1933—39 відновлений як двотижневик за редакцією М Чубатого (видавець І Тиктор) На його сторінках з'являлися гуморески Юрія Вухналя, Тиберія Горобця (псевдонім С Чернецького) та ін , дружні шаржі та пародії на О Олеся, В Винниченка, М Рильського, Б Кравціва, Б -І Антонича та ін

Комбіно́вана ве́рстка (*лат combinare поєднувати*) — компонування газетних чи журнальних сторінок із застосуванням одночасно симетричного та асиметричного принципу Ці прийоми іноді використовують у зоровій поезії, наприклад, вірш «Дощ» В Лучука



Комбінóваний друк (*лат. combinare: поєднувати*) — процес отримання багатоколірних відбитків поліграфічним або комп'ютерним способом: наприклад, текст — шляхом високого друку, ілюстрації — глибокого. К. д. використовують деякі представники зорової поезії, наприклад В. Женченко, який виконав вірш «Батурин...» у блакитному, синьому, жовтому, червоному кольорах.



Комбінóваний мéтод деклама́ції (*лат. combinare: поєднувати, грец. methodos: спосіб пізнання, лат. declamatio: вправи з красномовства*) — особливий спосіб виголошення, що полягає в одночасній чи послідовній комбінації кількох декламацій. Поняття запровадив М. Баженов.

Комéдія (*нім. Komödie, Lustspil, англ. comedy, франц. comédie, лат. comoedia, від kōmos: веселий похід, ōidē: пісня, грец. kōmōdia*) — літературний вид, жанр; драматичний твір із щасливою розв'язкою (happy end), у якому, на противагу трагедії, колізія, дія, характери трактовані, за Ф. Шиллером, як «життя навпаки», у формі доброзичливо-смішної, не відповідної нормам громадського загалу поведінки окремої людини. Завдання К. полягає у викритті негативних суспільних та побутових явищ, висвітленні потворних тенденцій засобами гумору та сатири, іноді — карикатури. На переконання М. Гоголя, «засміятися добрим, світлим сміхом може сама тільки глибоко добра душа». К. використовує розмаїті засоби. Часто в ній вдаються до гіперболи, гротеску, іронії, сарказму, пародії, парадокса, буфонадності характерів та ситуацій, недоладності форми (зовнішність), фізичної дії (вчинки), психічної дії (мовлення). Висуваються й особливі вимоги до цього виду драматургії. Репліки мають бути чіткими, прозорими, близькими до звичайного мовлення, характеризувати дійову особу. Їх розмежовують на дотепи позитивних героїв (Фігаро, Сірано де Бержерак, Шельменко), коментарі кумедних персонажів (шекспірівські блазні, Фальстаф), вислови негативних дійових осіб (Стецько, Мартин Боруля, Пузир), лайливі формулювання (герої творів Мольєра, М. Гоголя). Діалоги повинні виражати сутність словесних конфліктів, доповнюваних театральними засобами зовнішнього (жести) та внутрішнього (інтонація) комізму, міміки. Поєднання лагідного гумору й гострої сатири зумовлює виникнення багатьох жанрових утворень К., що по-різному реалізуються у різних стилях. Так, у класицизмі переважала комедія характерів, у романтизмі — комедія ситуацій, у реалізмі — побутова комедія, хоч розмежування між ними умовне. Наприклад, у «Народному Малахії» М. Куліша наявні елементи цих трьох типів, доповнені компонентами фарсу, гротеску, навіть трагедії. Пафос комічності виникає тоді, коли дійові особи, не маючи сподіваних позитивних якостей, претендують, проте, на визнання значущості своєї персони у родині, колі друзів, соціальній групі тощо. У дійсності вони зазнають смішної поразки, бо, маючи ілюзійне світосприйняття, прагнуть розв'язати свої проблеми способами, які не відповідають вимогам життя, об'єктивним законам суспільства. Наприклад, Мольєрів Скнара, схильний підозрювати всіх у крадійстві, будучи обікраденим, хапає себе за руку, репетуючи «Хапайте злодія!», і виявляє таким чином суть комічного образу, викриває власний порок. За спостереженням Ф. Геббеля, «кожна комедійна фігура нагадує самозакохану потвору». Проте К. висміює не лише потворне, в ній наявний також позитивний герой, який втілює моральне здоров'я, долає негативні явища завдяки сміховій культурі, що, зокрема, засвідчив Фігаро («Весілля Фігаро»), якого П. Бомарше назвав «найдотепнішою людиною своєї нації», або винахідливий Шельменко з твору «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Такі образи відповідають традиції, започаткованій античними авторами, зокрема Плавтом. Раби в його К. переважають розумом власних можновладців. Аналогічними рисами наділені слуги-дзані в італійській commedia dell'arte, Маскаріль у Мольєра. Тому Г.-В.-Ф. Гегель мав підстави зробити висновок, що у К. цього типу спостерігається «смішна картина, коли по суті господарі — це слуги, а слуги — справжні господарі [...]». К. зародилася у Давній Греції, Арістотель розробив її основи, антитетичні трагедії, започаткував змалювання людей «гірших, хоч не у всій їхній підлості». Спираючись на концепцію мімезису, він наголошував, що у трагедії випадку спостерігається наслідування «гіршим» людям, у комедії — «кращим». Йому належить визначення смішного, вираженого «якоюсь помилкою та потворністю, що нікому не завдає страждання, ні для кого не згубне». Але філософ не надавав К. такого пріоритету, як трагедії. Висувають припущення,

немовби друга частина його «Поетики», присвячена «смішному» жанру, втрачена Зберігся фрагмент «Про комедію та трагедію» Елія Доната (IV ст) та його коментарі до п'єс Теренція, що підсумовували здобутки античної комедіографії, впливали на літературознавчу свідомість до XVII ст Джерела К віднаходять у фольклорі, зокрема в аттичних діонісіях, пріапічних (фаллічних) обрядах, під час яких виконувалися сексуально-сатиричні пісні, дорічних мімах — імпровізованих сценках, генетично пов'язаних із рільничим культом, зі святом Діоніса Аналогічними видаються фольклорні К інших народів, зокрема й українського, зазвичай насичені музичними вставками, іграми, дотепними жартами, характеризуються поєднанням прозового та віршованого мовлення, позбавлені сценічних прикрас, іноді розраховані на залучення заінтригованого глядача до участі у показуваній дії (колядка, «коза», маланка) Особливе місце відводиться вертепу, батлейці тощо Елементи К наявні в багатьох драмах, наприклад епізоди з дияволом та його слугами — у середньовічній містерії, у творах Мольєра («Дон Жуан») тощо Професійний театр Давньої Греції потребував як заглиблених у героїчне минуле трагедій, так і пов'язаних із недосконалою сучасністю К , основою яких були парадокси, агони, парабаза, твори визначали епірематична будова, епізодична композиція, реалістичний стиль, інколи — вульгаризація зображення Аби викликати сміх, застосовували стереотипні прийоми (прочуханка, колотнеча), мотиви (подібність двох дійових осіб), фігури (образи кмітливих рабів, простаків, хвалькуватих вояків, свах, педантів) На початку формування жанру висміювались не згубні пороки, а буденні потворні явища, зображувані у творах Епіхарма, Формія, Кратета, Евполіда, Фрініха, Ферекрея (середина IV ст) Одним із найвидатніших комедіографів того часу був Арістофан, якому належать твори «Ахарняни», «Мир», «Лісістрата», «Вершники», «Птахи» Традиція давньогрецької К (IV ст до н е) репрезентована доробком Антіфана, Алексіда, Ейбула, які обмежили роль хору, поглибили політичний пафос, образи, вихоплені з побуту, нахил до травестії Новоаттична доба (IV—III ст до н е) представлена творами Діфіла, Філемона, Менандра, Аполлодора, в яких окреслювалися психологічні акценти, ситуативні колізії, громадянські мотиви Їхні К вплинули на творчість Теренція, Плавта, у доробку яких домінувало тлумачення родинних інтриг Одночасно розвивалася народна К — ателлани За доби середньовіччя, коли перервалися зв'язки з античністю, переважали самобутні напівфольклорні ярмаркові фарси, карнавали, фастнахтшпілі, соті, інтермедії, інтерлюдії, що входили до складу шкільної драми і мали грубуватий плебейський зміст Ця традиція позначилася на творчості іспанського драматурга Л Руеди К розкрила свої жанрові можливості в період пізнього Ренесансу та в постренесансну епоху, коли поетики відновлювали іманентне значення цього поняття, зокрема у трактаті «Про комедію» (1548) Ф Роботелло У творі «Поетика» (1561) Ю Ц Скалігер подав таке визначення К «драматичний твір, насичений подіями, з веселим фіналом, написаний у простому стилі» Спростовувалися погляди Арістотеля на цей жанр Так, Л Кастельветро («Поетика», 1570), коментуючи міркування давньогрецького філософа, доводив, що шкода від К не така значна порівняно з користю, яку вона приносить, що підтвердили представники «Плеяди» Склалися дві моделі К строго канонічна, яку обстоювали класицисти, вбачаючи у ній лише вияв низького стилю, та зорієнтована на довкілля, схильна до поєднання художньо трактованих реалій з фантастикою, фарсами, поетичністю, досвідом народного дійства За другою моделлю в Італії розроблялася дотепна commedia dell'arte, яка використовувала досвід античних мімів, давньоримських ателланів, середньовічної сміхової культури Репертуар італійського театру збагатився зорієнтованою на античні зразки вченою комедією Автору «Дон Кіхота» М де Сервантесу належить крутійська комедія «Педро де Урдемалас» Популярною була комедія плаща і шпаги Л де Веги, Т де Моліни, Кальдерона де ла Барки Пізніше, у XVIII ст , з'явилися ф'яби К Гоцці, близькі до комедії масок Вершинним здобутком жанру стали твори англійського драматурга В Шекспіра Його ранні К («Комедія помилок», «Приборкання норовистої») побудовані як любовні історії з пригодами, перевдяганнями, непорозуміннями, смішною плутаниною, поєднанням *потворного з веселим віталізмом, із цілісними характе*рами Ці ознаки посилені у його наступних творах, де увиразнюється поетичне світовідчуття, органічно поєднані комічне і трагічне начала («Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Кінець — ділу вінець» тощо), урізноманітнюються персонажі (життєрадісного Лаунса з твору «Два веронці» доповнює невиправний меланхолік Жак, персонаж К «Як вам це подобається») Найвищого розквіту за доби класицизму К досягла у творчості Мольєра («Тартюф, або Ошуканець», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Школа жінок», «Хворий, та й годі» тощо), який не сприймав комедії масок, запровадив жанр «високої» К Так, Н Буало («Мистецтво поетичне», 1674), який надавав пріоритету трагедії та епосу, звинувачував Мольєра, як і Арістофана, Л де Вегу, у блазнюванні на догоду натовпу, вважав К неповноцінним жанром, радячи «*обачніше писати / І знаних всім людей на глум не виставляти*»

Дарма в комедії виображали б ми
Обличчя, скроплені гарячими слізьми, —
Але не слід у ній, хоч часом так і пишуть,
Пласкими шутками простолюд марно тішить
(переклад М Рильського)

До жанру К зверталися і трагіки, зокрема П Корнель («Брехун») В англійській драматургії періоду реставрації (1660—88) з віртуозністю та естетизованою відвертістю відтворювалися еротичні пригоди коханців («Вона б хотіла, якби могла» Дж Етеріджа, «Любов у лісі» В Вічерлі, «Манівці світського життя» В Конгріва), осуджувані суворими пуританами, зокрема Дж Колльєром («Короткий нарис аморальності та бридоти на англійській сцені», 1698) Часто самі драматурги прагнули подати теоретичне обґрунтування жанру, наприклад К Гольдоні — автор п'єси-маніфесту «Комічний театр» та «Мемуарів», а також трагікомедії «Велізарій», низки просвітницьких соціально-побутових К («Хитра вдовичка», «Гравець», «Кумедна пригода», «Кавалер і пані», «Слуга двом панам», «Самодури», «Колотнеча в Кйоджі» тощо) Неперевершеним комедіографом доби Просвітництва вважають П О де Бомарше («Севільський цирульник»,

«Шалений день, або Весілля Фігаро», «Злочинна мати») Тоді ж виник середній між трагедією та К жанр міщанської драми Г-Е Лессінг як типовий просвітник зазначав, що К «хоче виправляти людей сміхом, а не висміюванням» О Пушкін наголошував, що вона не обмежується суто дидактичною метою, мусить виконувати також розважальну функцію У XIX ст спостерігався помітний занепад жанру Романтики (наприклад, С Т Колрідж у статті «Класична та романтична драма», 1818) не виявляли до неї особливого зацікавлення, більшої уваги надавали драмі Проте вже у 30-ті XIX ст формувалися історична К («Сірано де Бержерак» Е Ростана), бульварна К (Е Скріб, В Сарду, Е Лабіш), в якій використовувався досвід водевілю, К характерів (І Карпенко-Карий), а на початку XX ст — комедія настрою (А Чехов, А Кисилевський), К ідей (О Вайлд, Б Шоу, К Чапек), К парадоксів з елементами буфонади та фарсу (О Вайлд, В Маяковський), чорна К (Ф Дюрренматт) тощо З'являлися твори про комедіографів «Мольєр» К Гольдоні, «Прообраз Тартюфа» К Гуцкова, «Гольдоні та його 16 нових комедій» А да Феррари Крайнім проявом ексцентричної К як різновиду драми абсурду були твори Ж Жироду, Ж Ануйя, Е Йонеско, яким притаманне загострене відчуття втрати ілюзій, наскрізна іронія автора до себе, до дійових осіб та вірогідного глядача Окремі нішi у драматургії віднайшли синтетичні різновиди К — комедія-балет, зингшпіль, мюзикл, комічна опера, оперета К розрізняють і за своєрідністю сміху, естетичного пафосу У такому разі йдеться про її суто комічний («Ревізор» М Гоголя), сатиричний («Мізантроп» Мольєра, «Багряний острів» М Булгакова), синкретичний («Вовки та вівці» О Островського), ліричний («Собака на сіні», «Вчитель танців» Л де Веги, «Турандот» К Гоцці), трагікомічний (твори Б Шоу, Б Брехта, Є де Філіппо, Л Піранделло, Ф Дюрренматта), просвітницький («Недоросток» Д Фонвізіна, «Лихо з розуму» О Грибоєдова) різновиди Джерелами української К є інтермедії, вертеп XVII—XVIII ст, драматичні діалоги Памва Беринди, Іоаникія Волковича («Розмышлянє о муці Христа [ ]») У трактаті («Сад поетичний», 1736—37) М Довгалевський пропонував своє трактування К, що ґрунтувалось на античних джерелах та досвіді шкільної драми «[ ] це веселий твір у діях, в які введені дійові особи, або наслідування низьких і звичайних дій, але без краси і жартів, у ньому повинно бути стільки ж частин, як і в трагедії (протазис, епістазис, дія, кульмінація, катастазис, розв'язка)» Українські автори першої половини XIX ст — І Котляревський («Москаль-чарівник»), В Гоголь («Простак», «Собака-вівця»), Г Квітка-Основ'яненко («Сватання на Гончарівці», «Бой-жінка», «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Дворянские выборы», «Шельменко — волостной писарь»), П Котляров («Быт Малороссии», «Любка») С Петрушевич («Муж старий, жінка молода»), Д Дмитренко («Кум-мірошник, або Сатана в бочці») приділяли увагу родинному життю героїв, їх побутовим взаєминам У другій половині XIX ст з'явилися К, що змальовували життя краян за нових суспільно-історичних умов («За двома зайцями», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «По-модньому» М Старицького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» І Карпенка-Карого, «Чмир», «Мамаша» М. Кропивницького, «Майстер Черняк» І Франка, «На перші гулі» С Васильченка) Традиції української комедійної класики були продовжені в літературі XX ст («Рожеве павутиння» Я Мамонтова) Яскравою сторінкою в розвитку жанру була творчість М Куліша («Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Мина Мазайло», «Народний Малахій») У літературі останніх десятиліть XX ст К представлена у творчості О Підсухи («Ясонівські молодиці»), В Минка («Жених із Аргентини»), О Коломійця («Фараони»), Я Стельмаха («Вікентій Прерозумний») У сучасній українській і світовій літературах К набула нових жанрових модифікацій трагіфарс (Е Йонеско), комічна алегорія (Є Шварц), комедія-притча (В Минко) Не завжди термін «К» вживався адекватно до жанру твору Так, Л де Вега називав К свої п'єси трагічного характеру, наприклад «Зірка Севільї» Первинна назва трагедії О Пушкіна «Борис Годунов» була такою «Драматическая повесть, комедия о настоящей беде Московскому государству О царе Борисе Летопись о многих мятежах [ ] писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче» О Островський вважав свої драми «На людному місці», «Остання жертва», «Таланти і шанувальники» К, так само визначав А Чехов драми «Чайка» та «Вишневий сад» У XVII ст містерійно-притчеві п'єси розумілися як К «Комедія про блудного сина» Симеона Полоцького, «Комічна дія» Митрофана Довгалевського, «Комедія на Успіння Богородиці» Дмитра Туптала Ростовського Іноді письменники вдавалися до умовного жанрового архітекстуального визначення своїх творів Зокрема, Данте Аліг'єрі назвав свою поему «Комедією» (означення «божественна» додали його шанувальники), О де Бальзак — цикл власних реалістичних романів «Людською комедією», З Красинський — трагедію «Небожественною комедією» Поема «Сон» Т Шевченка має підзаголовок «комедія»

Комéдія висóка і **Комéдія низькá** (*англ comedy high, low*) — форми комедії звичаїв та побутової комедії Терміни англійського письменника Дж Мередіта («Етюд про комедію», 1877, виданий у 1897) До представників К в належать Дж Лілі («Жінка на місяці», «Галатея», «Олександр та Кампаспе»), В Шекспір («Багато галасу з нічого»), В Конгрів («Манівці світського життя»), Мольєр («Тартюф, або Ошуканець»), О Грибоєдов («Лихо з розуму»), Д Фонвізін («Недоросток»), М Гоголь («Ревізор»), Г Квітка-Основ'яненко («Сватання на Гончарівці»), Б Шоу («Пігмаліон»), до К н з елементами буфонади та непристойностей — твори Арістофана, середньовічні фарси, англійські комедії доби реставрації (1660—88), сатиричні драми, в українській комедіографії — «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д Дмитренка Досвід К н використано і в кінематографії, зокрема у ранніх фільмах Чарлі Чапліна

Комéдія елегíйна — див **Елегíйна комéдія**

Комéдія звúчаїв (*англ comedy of manners, франц comédie de moeurs, нім Sittenstuk, польс komedia obyczajowa, рос комедия нравов*) — жанр комедії, в якому дійові особи прагнуть узгодити свої вчинки з морально-етичними еталонами поведінки, як у п'єсі «Мандрагора» Н Макіавеллі чи «Багато галасу з нічого» В Шекспіра К з була своєрідною відповіддю англійських драматургів на соціальний запит періоду реставрації (1660—88). «Голландський коханець»,

«Розбещена» А Бена, «Незагнузданий поклонник» Дж Драйдена, «Простачок» В Вічерлі, «Двоєдушний», «Любов за любов», «Манівці світського життя» В Конгріва, «Жертва моди» Дж Етеріджа, «Невиправний», «Ображена дружина» Дж Ванбру, «Вірне подружжя», «Сер Гаррі Вілдер» Дж Фаркера Пороки тогочасного життя письменники не лише висміювали, а й висвітлювали в цинічних формах, коли йшлося про світських зальотників, перелюбників, кар'єристів та ін Цей досвід перейняли та поглибили П О де Бомарше («Севільський цирульник»), М Бретон де лос Еррерос («Марсела, або Котра з трьох», «Школа шлюбу»), О Вайлд («Віяло леді Віндермір», «Як важливо споважніти»), С Моем з його салонними комедіями, Н Ковдард («Приватні життя») В українській драматургії до К з зверталися М Старицький («За двома зайцями»), І Карпенко-Карий («Мартин Боруля»)

Комéдія ідéй (*англ comedy of ideas*) — п'єса, в якій у дотепній формі висвітлюються парадоксальні ідеї Зразком К і є твори «Людина та надлюдина», «Дилема лікаря», «Андрокл та лев», «Візок з яблуками» Б Шоу, «Близнята ще зустрінуться» І Костецького

Комéдія інтрйги (*англ comedy of intrigue, франц comedie d'intrige, ісп comedia de intriga, нім Intrigenstuk*) — жанровий різновид комедії, близький до комедії плаща і шпаги Її особливістю є динамічне розгортання дії та контрдії, загострене зіткнення несумісних інтересів дійових осіб, що вдаються до оманливих вчинків, використовують фігури умовчування, ставлять одна одній пастки, з'ясовують непорозуміння Заплутані сюжетні лінії з різними конфліктами наприкінці твору розв'язуються ефектно, несподівано, мають катартичне навантаження Тому К і відрізняється від близької їй комедії ситуацій Вона була започаткована і розвинута творчістю Л де Веги («Валенсійська вдова», «Собака на сіні», «Дівчина з глеком»), Тірсо де Моліни («Дон Хіль Зелені Штани»), А Морето-і-Кавані («Любов та обов'язок», «Двійник у столиці»), Р де Арлакона-і-Мендоси («Сумнівна правда») До цього жанру зверталися А Бен («Розбещена», «Пірат»), П О де Бомарше («Шалений день, або Весілля Фігаро»), О Фредро («Дівочі обітниці, або Магнетизм серця», «Пані та гусари»), Г Квітка-Основ'яненко («Шельменко-денщик»)

Комéдія мáсок, або **Commédia dell'árte**, — різновид італійського імпровізованого народного театру доби Відродження, антитетичний ученій комедії, який успадкував античні традиції ателланів, міма, використав досвід середньовічних містерій, соті, фарсів, карнавальних дійств, мандрівних артистів Виник у Падуї (1545) завдяки Франческо Кереа — коміку папи римського Лева X Тоді вісім акторів підписали договір про формування театральної трупи, про спільну колективну творчість, де кожен міг бути водночас і виконавцем п'єс, і їх автором Інтертекстуальною основою К м стали фабули новел, анекдотів, мандрівних сюжетів, наприклад про Дон Жуана У К м не дотримувалися літературної основи, обмежувалися ескізним розважальним сценарієм, важливою у ній була імпровізація акторів, що розігрували мізансцени на ходу, придумували монологи та діалоги, навіяні переважно еротичними, інколи побутовими, родинними подіями, виховними і навіть політичними проблемами У спеціально складених лібрето до цих творів зміст кожної сцени та репліки були запозичені із спеціальних збірників-дзібальдоне Найвідоміші автори К м — Ф Скала (1611), Б Локателлі (1622) Улюбленими комедіями того часу були «Алхімік» (1583) Б Ломбарді, «Принада долі» Я Чіконьїні (1577—1634), п'єси Дж Б Андреїні (1578—1654), відомого за сценічним псевдонімом Леліо («Два Леліі-близнюки», «Центавра», «Розбещена та спокутована Магдалина») У його творі «Дві комедії в одній» поєднувалися стильові ознаки маньєризму та бароко Популярною була організована у Мілані (1568) трупа Ревнителів, що діяла 40 років, закладаючи основи професійного театру Кожній дійовій особі належало відповідне барвисте вбрання та маски, що, за карнавальною традицією, символічно відтворювали типові ознаки з різними психологічними нюансами (слуги-маски, або дзані, маски хазяїв, або веккі, також ліричні герої без масок), не індивідуалізуючи жодного образу, загострюючи гротескні риси, як-от у Капітана Спавенто, створеного Дж Б Андреїні Типові персонажі, які «переходили» з однієї п'єси в іншу, розмежовувалися на дві групи — венеційську, чи північну (дурнуватий підстаркуватий купець Панталоне, марнославний вчений-педант, велемовний професор-правник Доктор, веселий нахаба, інтриган Бріггела, лагідний, вайлуватий, наївний, іноді підступний Арлекін, Коломбіна, Педроліно і його ярмарковий варіант — П'єро), та неаполітанську, чи південну (Ков'єлло, лукавий, саркастичний Пульчинелла, жвава, гостроязика Серветта, Скарамучча, Тарталья) Деякі з них можуть мати спільне походження з відомими міфічними та літературними образами, як, наприклад, бергамський селюк Арлекін, який асоціюється з чортом Арлевіно із «Пекла» («Божественна комедія») Данте Аліг'єрі, чи пов'язаного з пеклом Геллеквіном із давньофранцузької п'єси Адама де ла Галя Панталоне та Доктор можуть сприйматися як ремінісценція двох дідів, Капітан Спавенто співвідноситься з хвалькуватим Вояком із комедій Плавта Вистава ішла на діалекті того міста, звідки родом були актори, лише закохані розмовляли італійською літературною мовою К м зазвичай розігрувалася на вулиці з декорацією із довколишніх будівель, у творах застосовували комічний гротеск, буфонаду, елементи сміхової культури, клоунади, фіглярство Завдяки мандрівним трупам вона з'явилася у Франції, де діяв стаціонарний театр «Комеді Італьєн» (Париж), Іспанії, Англії, Австрії, Німеччині, Данії, Нідерландах, позначилася на комедії плаща і шпаги Л де Веги, на життєрадісних комедіях В Шекспіра, ранніх творах Мольєра, на комедії ситуацій П К де Маріво К Гоцці на прикладі ф'яби («Ворон», «Любов до трьох апельсинів», «Турандот») намагався відновити цей жанр, що зазнавав кризи К Гольдоні («Комічний театр», 1750) запозичив із К м образ Труффальдіно («Слуга двох господарів»), полемізував з естетикою маски-схеми, вимагав глибшого, індивідуалізованого, переконливішого трактування характерів Її традиція переосмислювалася у творчості П О де Бомарше, Й Страницького, М Гоголя, Ф Раймунда, Й Нестроя, Ф Грільпарцера та ін К м зумовила архітекстуальну перспективу у різних жанрах — в опері «Паяци» Р Леонкаволло, в балеті «Петрушка» І Стравінського, в поезії К Случевського, О Блока, в режисерській діяльності Є Вахтангова, О Таїрова, Леся Курбаса, який, інсценізуючи комедію «Горе брехунові» (1918) Ф Грільпарцера на

кону Молодого театру, використовував традицію К м До її жанрових можливостей зверталися Е де Філіппо, Дж Стрелер, Д Фо та ін

Комéдія м'ясопýстна — див **М'ясопýстна комéдія.**

Комéдія нáстроїв — синкретичний жанр комедії, запроваджений А Чеховим, в якому поєднані ознаки комедії ситуації та комедії характерів, домінують тонкий психологізм, глибинні настрої та сердечні переживання, часті розчарування дійових осіб У творах цього жанру відсутні зовнішні конфлікти, традиційна зав'язка, розвиток дії та розв'язка Натомість характерне нанизування окремих малих тем, стриманість стилю, діалог-бесіда з прихованим емоційним змістом, репліки, що містять прихований підтекст, смислові паузи, ліризоване рефлективне мовлення К н притаманна творам А Чехова («Чайка», «Вишневий сад»), Лесі Українки («Блакитна троянда»), Б Шоу («Дім, де розбиваються серця»), Л Хелмана (дилогія «Лисички», «За лісами»), Дж Прістлі («Райський куточок») та ін

Комéдія-óпера (*польс komedio-opera*) — близький до водевілю різновид комедії, в якому поряд з мовленням дійових осіб виконуються вокальні фрагменти, невеликі арії, наприклад «Краков'яки і гуралі» польського драматурга В Богуславського (музика Я Стефана)

Комéдія плащá і шпáги (*ісп comedia de capa y espada, англ comedy of cape and sword, франц comedie de cape et d'epee, нім Mantel und Degenstuk, рос комедия плаща и шпаги*) — іспанський різновид комедії інтриги (XVI—XVII ст), названий за деталями костюмів головних дійових осіб, наділених чуттям честі та вірності королю Спочатку вистави створювалися на побутові теми, згодом — на сюжети, запозичені з новел, романів, хронік та ін На К п і ш вплинула commedia dell'arte К п і ш формувала основу доробку Л де Веги («Собака на сіні», «Дівчина з глеком», «Валенсіанська вдова», «Вчитель танців»), Т де Моліни («Чеснотна Марта», «Дон Хіль Зелені Штани», «Покарана легковажність», «Любов і ревнощі спонукають до розуму», «Правда завжди допоможе»), П Кальдерона де ла Барки («Любов, честь і влада», «Гра кохання і випадку», «З коханням не жартують», «Пані-невидимка») В їхніх п'єсах комедійний конфлікт поставав із заплутаної інтриги, в яку обставини втягували гонористого героя шляхетського походження і його вірного, спритного, дотепного слугу Важливим персонажем була дуенья, яка або сприяла закоханим, або перешкоджала їм К п і ш створювали відповідно до естетики бароко, на противагу класицистичній комедії Англійським аналогом цього жанру можуть бути «Два веронці», «Як вам це подобається» В Шекспіра, французьким — «Сірано де Бержерак» Е Ростана, «Достеменно закохана жінка», «Принцеса-філософ», «Любовне дання» К Гоцці До цього жанру інколи зверталися й українські драматурги, зокрема Леся Українка («Камінний господар»)

Комéдія побутóва — див **Побутóва комéдія.**

Комéдія рибáльтівська — див **Рибáльтівська комéдія.**

Комéдія сатири́чна — див **Сатири́чна комéдія.**

Комéдія ситуáцій (*нім Handlungskomodie, англ comedie of situation, франц comedie d'intrigue, рос. комедия положений*) — жанровий різновид комедії, протилежний до комедії характерів, розбудований на несподіваному, раптовому повороті сюжетної лінії, прихованій інтризі чи непередбачуваному збігові обставин, у яких несподівано опиняються дійові особи Психологічні риси героїв у таких творах несуттєві Особливого значення надають випадку, що може стати кульмінацією та розв'язкою К с, відома з античної доби («Близнюки» Менандра, ателлани), розвивалася в середньовічних фарсах, у ренесансній комедії масок, в інтермедіях тощо Здобутки цього жанру використовували Т де Моліна («Чеснотна Марта»), В Шекспір («Комедія помилок»), Мольєр («Тартюф, або Ошуканець»), П О де Бомарше («Шалений день, або Весілля Фігаро»), О Фредро («Чоловік і жінка»), І Котляревський («Москаль-чарівник»), Г Квітка-Основ'яненко («Сватання на Гончарівці»),І Карпенко-Карий («Сто тисяч»), І Кочерга («Фея гіркого миндалю»), О Коломієць («Фараони») та ін

Комéдія харáктерів (*англ comedy of humors, франц comedie de caractere, нім Charakterkomodie*) — різновид комедії, в якому, на відміну від комедії ситуацій, драматичний конфлікт зумовлений не зовнішніми чинниками, а напруженим протистоянням дійових осіб з яскраво вираженими психологічними рисами та моральними якостями К х в античну добу освоювали Менандр, Філімон, Діфіл, які відходили від політичної сатири і травестування міфів, зосереджуючись на родинних колізіях, веселій еротичній пригоді Менандр розробив типові образи-характери (рабінтриган, син-баглай, батько-скнара, гетера, вперше закохана дівчина), які використовували пізніші драматурги Плавт («Вояк-хвалько», «Скарб»), Теренцій («Дівчина з Андроса», «Свекруха»), твори якого наслідувала в Німеччині доби середньовіччя черниця Росвіта (X ст) К х розвивалась у період Ренесансу (твори Л Аріосто, П Аретіно, Лоренцо Медічі, Н Макіавеллі), позначилася на доробку В Шекспіра («Приборкання норовистої», «Віндзорські кумоньки», «Венеційський купець») Вважається, що засновником К х був Б Джонсон, який, полемізуючи з В Шекспіром, намагався ввести у сюжет побутові подробиці, втілити в дійовій особі певну пристрасть або порок («Кожен має свій звичай», «Вольпоне, або Лисиця», «Епісин, або Мовчазна жінка», «Варфоломіївський ярмарок») Вона постала на основі мораліте Пізніше К х розвивалася у двох напрямках — сентиментальному з акцентом на вихованні, та «веселої комедії», зорієнтованої на розвагу, обстоюваної О Голдсмітом («Міркування про театр, або Порівняння сентиментальної та веселої комедії», 1772), автором комедії «Вона упокорюється, аби перемогти» Класицисти прагнули узгодити її з теорією трьох єдностей, перетворити характер на резонера Однак цього уникли Мольєр («Тартюф, або Ошуканець», «Мізантроп»), Ж Ф Реньяр («Картяр», «Єдиний спадкоємець»), А Р Лесаж («Тюркаре, або Фінансист»), Р Б Шерідан («Школа лихослів'я»), Г-Е Лессінг («Мінна фон Барнгельм»), К Гольдоні («Спритна вдовиця», «Слуга двом панам»), Ф Заболоцький («Джигун-залицяльник»), Д Фонвізін («Бригадир», «Недоросток»), О Грибоєдов («Лихо через розум»), О Фредро («Довічна рента», «Пан Гельдгаб») та ін Із середини XIX ст формується тенденція до поєднання К х з комедією ситуацій «Ревізор» М Гоголя, «Самогубець» М Ердмана, «Отак

загинув Гуска» М Куліша, «Санітарний день» О Коломійця тощо

Комéдія-балéт (*франц comedie-ballet*) — синтетичний жанр, який поєднує діалог, танець, пантоміму, інструментальну та вокальну музику задля посилення сатири, відчуття гротескно-комічного трактування теми К-б сприймалися як фарсові чи сатиричні інтерлюдії Вокальні номери спиралися на традицію комічної опери, досвід мелодраматичного балету, балету у виходах Жанр запровадив Мольєр Свій задум він реалізував у шістнадцяти п'єсах («Шлюб із примусу», «Принцеса Елідська», «Любов-цілителька», «Комічна пастораль», «Жорж Данден», «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі» та ін) у співпраці з композиторами Ж Б Люллі, М А Шарпантьє, балетмейстером П Бошаном, декоратором Г Вігаранті Першою К-б була п'єса «Настирливі» (1661), написана для урочистого спектаклю на честь Людовіка XIV

Комемора́ція (*лат commemoratio вшанування пам'яті*) — вшанування покійника в роковини його смерті чи загибелі, що має форму поважної інформації про нього, однак не виключає пригадування анекдотичних випадків із його життя У риториці — пригадування певного тексту, який би мовець міг навести як приклад висновку

Комента́р (*лат commentarium нотатки, тлумачення*) — система пояснень (приміток) до тексту в художньому творі, науковому виданні, публікації документальних матеріалів, мемуарів, щоденників, спогадів Пояснення, яке має великий обсяг, виноситься в кінець твору Всебічний К твору може бути надрукований як окреме видання Розрізняють текстологічний К, що висвітлює відповідні кон'єктури (бібліографічні довідки про рукописи, машинописи, першодруки, мотивація застосовуваних атрибуцій та датувань), історико-літературний (походженння твору, його місце у творчій біографії письменника, в критичній рецепції та літературному процесі, включаючи й кон'єктуру), реальний (з'ясування історичних імен, фактів, подій, зазначених у творі, вказівки на джерела цитат, алюзій), лінгвістичний (тлумачення малозрозумілих читачеві слів, які вживав письменник) Відомі також орнаментальний та риторичний його різновиди К повинен бути лаконічним, зручним для користування, враховувати новітні наукові погляди та концепції, словникові й енциклопедичні матеріали, довідки, що стосуються тлумаченого тексту Його застосування залежить від типу видання Так, в академічних публікаціях надають перевагу текстологічному К, мінімізуючи оцінне, емоційне ставлення до них, натомість у масових виданнях більше уваги приділяють реальному та лінгвістичному його різновидам («Перлини світової лірики», «Вершини світового письменства») Різні типи К можуть бути рівноправними (І Франко Зібрання творів У 50 т) Ґрунтовний К вміщений у серійних виданнях, наприклад у «Бібліотеці української літератури» («БУЛ»), академічних виданнях творів класиків літератури Як приклад окремого видання К наводять праці «Коментар до "Кобзаря" Шевченка Поезії до заслання» (1964), «Коментар до "Кобзаря" Шевченка Поезії 1847—1861 рр» (1968), «Поезія Шевченка періоду заслання» (1984), «Нотатки Шевченкознавця» (1986) Ю Івакіна, «Роман А С Пушкина "Евгений Онегин" Комментарий» (1980) Ю Лотмана тощо Проблема К актуальна при вивченні текстів із «темними місцями» (слова, словосполучення тощо), важкими для розуміння фрагментами твору, алюзіями, ремінісценціями, що потребують текстологічного, лексикографічного, палеонтологічного тлумачення Зокрема, це стосується таких пам'яток літератури як «Велесова книга», «Слово о полку Ігоревім» рукописів автора з особливим ідіолектом Поширеним є й автокоментар, який здійснює сам автор (Ю Клен, «Каравели», 1944) Інколи К застосовують при перекладах, що особливо необхідно, коли йдеться про віддалені у часі та просторі твори літератури Так вчинив В Мисик, перекладаючи рубаї Омара Хайяма, коли роз'яснював незрозумілі сучасному читачеві формулювання, якот «[ ] *до товариства тих, кому сім тисяч літ*» — за мусульманським літочисленням, від дня створення світу, йдеться про покійників, до яких кожен неминуче приєднається Одними з перших (III—II ст до н е) К почали використовувати александрійські філологи (Зенодон Ефеський) при вивченні поем Гомера, складаючи відповідні глоси та схолії До його можливостей зверталися середньовічні екзегети та представники Відродження Так, Еразм Роттердамський видав у 1518 Новий Завіт із власними К В епічних творах такий прийом часто вживається як пояснювальний авторський екскурс, що іноді виходить за межі наративу, застосовується для висвітлення значущості наративного складника чи розкриття подій, які відбувалися поза сюжетними лініями «*Одне те, що сором, а тут і тої дівки жалко, та ще ж ні їши, ні пиши! От вже наш Уласович і додому з гарбузом так і біжить, як біг до дівки, думаючи рушники брати І самому лихо, і кінь морений, так насилу-насилу допхавсь додому аж опівночі і — як я розказував — мерщійліг спати*» (Г Квітка-Основ'яненко, «Конотопська відьма») К вважають також авторські та ліричні відступи Особливе місце К посідає в літературі постмодернізму з її апологетизацією цитати, центону, інших прийомів інтертекстуальності, що продемонстрував У Еко у книгах есе «Маятник Фуко», «Острів попереднього дня» Нині К трактують як примусову інтерпретаційну процедуру, що обриває вільний семантичний саморух тексту На думку М Фуко («Порядок дискурсу»), йдеться про властиву західній цивілізації класичну традицію утримувати творчі можливості дискурсу в межах, окреслених метафізично зорієнтованим мисленням, та соціокультурний механізм, який виражає видимість виходу поза ті межі і водночас утримує в них, «дає змогу висловити щось інше, ніж власне потлумачуваний текст» Дискурс немовби самозамикається, позбавляючи себе семантичного оновлення Важливу функцію К вбачають у забезпеченні повторюваності сенсу, відтворенні наявного семантичного простору на первинному рівні, нівелюванні будь-якої випадковості під час розгортання дискурсивних актів, виявленні їхнього іманентного потенціалу К вживається також як різновид оперативного аналітичного матеріалу при тлумаченні актуальної події, документа тощо Застосовується у значенні функціонального типу усного або коментувального монологу

Комента́рний стиль (*лат commentarium нотатки, тлумачення і лат stilus, від грец stylos грифель для писання*) — різновид інформаційного,

усного монологічного мовлення, характерний для екскурсій, репортажів тощо Структура його контексту зумовлена своєрідністю комунікативної ситуації наявністю промовця, відеоряду та реципієнта Основне смислове навантаження у К с припадає на мовлення, виражене відповідним словником та граматичними формами, що відтворюють явище у процесі його виникнення, становлення, розвитку або передають синхронно Розрізняють двоскладові інформаційні структури презентації об'єкта, односкладові номінативні структури, двоскладові інформаційно-супровідні структури з дієсловом у формі теперішнього часу До особливостей К с належать відносно слабка міжфразова єдність, велика частота вживання форми називного відмінка та форми третьої особи теперішнього часу

Комізм — див **Комічне.**

Ко́мікс (*англ comics /strips/ комічні смужки з малюнками, множ від comic смішний, комічний, нім Balderbogen, Comics, франц bande dessinee*) — серія чорно-білих або кольорових розважальних малюнків, що ілюструє розвиток сюжету, представлений мінімальним, здебільшого діалогічним, текстом Цей візуально-словесний жанр маскульту з виразними ознаками інтерсеміотики був започаткований у 1892 у недільних випусках газети «Ігземінер» (Сан-Франциско), швидко поширився в американській гумористичній періодиці («Походження всесвіту», «Жовте козеня» Р Ф Аутколта, «Леді Баунтіфул» Г Кара) Його джерелом є традиція середньовічних мініатюр, емблематика бароко, історії в картинках, поширені, зокрема, у роботах В Хогарта («Кар'єра повії», 1731), В Буша (у книзі «Макс і Марія», 1865) У 1908 художник Г К Фішер у серії «Матт і Джефф» поєднав три визначальні компоненти жанру (головний персонаж, виклад історії в картинках із продовженням, текст), надавши їй форми газетної шпальти З 20-х XX ст К називають ілюстровану книжку для пересічного читача, сюжети якої розбудовуються за однією з поширених тем (шпигунство, вестерни, «зоряні війни», пригоди суперменів, фантастика, фентезі, кримінальні історії, секс, садизм тощо), хоч іноді використовувалися й мотиви та образи світової літератури (Одіссей, Сіндбад, Фауст, Мойсей та ін) К притаманні жорстокість («Барбарелла» Й К Фореста, «Йоделле» П Бартіра та Г Пелерта), здебільшого примітивне трактування художніх явищ, схематизація їх, а також чітке розмежування добра і зла, ідеалізованих героїв та невиправних злочинців Він вплинув на технологію мультиплікації, зокрема на фільми кінорежисера та художника В Діснея, який надав жанру нової якості Найулюбленішими персонажами читачів К стали Міккі Маус, Дональд Дак, Тарзан, Супермен, Фантом, Бетмен, Мандрейк та ін

Комісія для вида́ння пам'ято́к новітнього украї́нського письме́нства — основна ланка історико-філологічного відділу УАН (з 1921 — ВУАН), створена в 1919 для дослідження історії української літератури, підготовки академічних та масових видань Співробітники цього наукового закладу (О Дорошевич, В Петров, П Филипович, М Плевако, П Рулін та ін) видрукували два збірники статей і матеріалів «Шевченко і його доба», здійснили фахову архівнодослідницьку, текстологічну, бібліографічну роботу, підготували академічні видання творів Т Шевченка, І Котляревського, П Гулака-Артемовського, П Куліша, брали участь у виданні «Збірника історично-філологічного відділу», «Записок історично-філологічного відділу ВУАН», журналу «Україна» Комісія припинила свою діяльність у зв'язку з реорганізацією ВУАН, формуванням Інституту Тараса Шевченка

Комі́чне, або **Комі́зм** (*грец kōmikos смішний*), — естетична категорія, веселе висміювання у художніх творах алогічних, інертних явищ, догматизованих процесів, вад характеру Поняття антитетичне категорії трагічного (Арістотель, Ф Шиллер, Ф Шеллінг), величного (І Кант), розумного (Жан-Поль, А Шопенгауер), піднесеного (Ж Ріхтер), досконалого (М Мендельсон), зворушливого (Новаліс) Класицисти вважали його ознакою низького стилю, романтики протиставляли смішне серйозному К вбачають у випадку необґрунтованих домагань людини, вимог визнання потворного прекрасним, гріховного — святим, дрібного, жалюгідного — величним, шаблонного — гнучким, аморального — чеснотним, безживного — повнокровним, контрасту між очікуваним та побаченим або почутим К виникає за наявності суперечностей між значущістю форми та нікчемністю змісту, між метою та засобами, між внутрішньою порожнечею та пишною зовнішністю образ Хлєстакова з комедії «Ревізор» М Гоголя, Мини Мазайла з однойменної філологічної комедії М Куліша, Циннобера з повісті «Крихітка Цахес» Е-Т-А Гофмана та ін Сміх як дотепна, іноді гостра критика банальних, нікчемних проявів людського існування, що не відповідають достеменній екзистенції, може бути доброзичливим, знущальним, дошкульним, відчайдушним, крізь сльози, виражатися через гумор, сатиру, сарказм, іронію, фарс, пародію, епатаж, захоплювати несподіваністю розкутого мислення До різновидів К належать гумор та сатира, найвищого ступеня вираження К набуває у гротеску Образом, що втілює К , є Дон Кіхот Жартівливе К виражене в жарті, каламбурі, дружньому шаржі, парадоксі, нонсенсі тощо Вони найповніше виявляються у сміховій культурі, на що звернули увагу Арістотель, який вважав іронію найвищим різновидом сміху, Цицерон («Марк Тулій Три трактати про ораторську майстерність»), який тлумачив серйозний жарт як різновид К , Квінтіліан («Про виховання оратора»), Деметрій («Про стиль») Особливо поширилося К за доби середньовіччя, зокрема у річищі карнавалізації, розвинулось у період Ренесансу, було притлумлене за класицизму та Просвітництва як властивість низького стилю Романтизм та реалізм надають нові можливості для реалізації сміху Втрата чуття міри, нехтування естетичним ідеалом може зумовити цинізм, появу вульгарності К трактується як визначальна ознака комедії, проте може застосовуватися в будь-якому жанрі прози чи лірики

«Комко́смос» («Комуністи́чний ко́смос») — мистецьке угруповання українських панфутуристів (О Слісаренко, Г Шкурупій, М Терещенко та маляр О Шимков), які прагнули будувати «нове мистецтво» «під прапором космічного комунізму» на основі пролеткультівських ідей, обстоювали принцип соціальної доцільності На початку 1921 «К» увійшов до складу Аспанфуту.

Комморáція (*лат. commoratio: затримка*) — див · **Ретардáція.**

Комóс (*грец. kommós: лемент, галас*) — лементаційний спів у давньогрецькій трагедії, виконуваний при переході від хору до одного чи двох акторів Поняття запозичене з діонісій, означало веселий похід парубків, які співали сатиричні та еротичні пісні, прославляли бога Діоніса

Компаративíзм, або **Компаратúзм** (*лат. comparativus порівняльний*), — порівняльний, порівняльно-історичний методи, які застосовуються при вивченні споріднених мов, у літературознавчій теорії і практиці

Компаративíстика, або **Компаратúстика, Порівня́льне літературознáвство** (*англ comparative literature, франц littérature comparee, нім verleichende Literaturgeschichte, польс komparatystyka, рос сравнительное литературоведение, компаративистика, від лат. comparativus порівняльний*), — наукова дисципліна, метою якої є виявлення міжлітературних зв'язків на основі зіставлення творів та явищ національних письменств одного чи різних історичних періодів У європейській філології вона відповідає літературознавству, у східнослов'янській, для якої характерний вплив школи О Веселовського, стосується також порівняльної фольклористики Більшість учених дотримується думки про функціональну відмінність К та порівняльного літературознавства, вважаючи, що у першому випадку йдеться про загальні аспекти науки про літературу в її взаємозв'язках, а в другому — про жанри історико-літературних та літературно-критичних праць К заснована за доби романтизму, ґрунтувалася на концепції світової літератури Й -В Гете, зумовлена захопленням екзотичними феноменами художньої дійсності, спробами віднайти спільне у відмінному, розвивалася на теренах міфологічної школи, однак не приділяла уваги джерелам фольклору та поезії, зведенню усно поетичної і писемної творчості до спільних праіндоєвропейських підвалин При аналізі взаємозв'язку літературних явищ, їх систематизації К керувалася філософськими засадами позитивізму Формуванню К сприяли німецький дослідник Т Бенфей (передмова та коментарі до «Панчатантри», 1859), російський учений Ф Буслаєв, українські — М Драгоманов, М Дашкевич, І Франко Принципи К були чітко структуровані у працях О Веселовського («Слов'янські сказання про Соломона і Китовраса та західні легенди про Морольфа і Мерліна», 1872) та Х М Поснета («Порівняльне літературознавство», 1886) Мета літературознавчих студій полягала у порівнянні якомога більшої кількості творів, що належать до різних національних літератур, у встановленні якнайширшого інтертекстуального простору Так, О Веселовський аналізував сукупність авестійських легенд, індійських версій про Вікрамадітью, монгольських — про Арджі-Борджа, повістей про Соломона, наявних в усній та писемній творчості багатьох народів, тощо Значний за обсягом зібраний матеріал потребував об'єктивного осмислення, а не суб'єктивізму тлумачення несуттєвих аспектів міжнаціональної естетичної рецепції, залежності творчості від попереднього джерела, спонукав до встановлення загальних закономірностей літературного процесу, висвітлюваних із різних методологічних позицій, засвідчених генетичним, типологічним, контактологічним підходами до розгляду порушуваної проблеми Набутки американської, антропологічної, міграційної, французької шкіл збагатили літературознавство, розкрили наукові можливості К З 1955 у Парижі діє Міжнародна асоціація літературної К Між науковцями не було одностайності у визначенні специфіки цієї науки Якщо Р Велек (1940) обґрунтовував К, виходячи з естетики І Канта, то пізніше М Вебер заперечував такий погляд, вважаючи, що у німецького філософа вона набула специфічного значення, що не підходить для порівняльно-історичних студій Пропозицію розширити межі цієї дисципліни, залучивши до неї неєвропейські літератури, різні маргіналізовані тексти, подав В Годзіх Згодом К охоплювала мультикультуру, теорію збочень, досліджуване Е Саїдом, Гаятрі Чакраварті Співак постколоніальне письменство, експериментальні відео-, електронні тексти, які аналізували Ф Джеймсон, Г Алмер, Дж Лендоу У СРСР ця наукова дисципліна зазнала переслідувань як «класово ворожа», але тривали компаративні студії М Конрада (синтетична праця «Захід і Схід», 1972), В Жирмунського, М Алексєєва, Ірини Неупокоєвої, М Гудзія, О Білецького, Г Вервеса, Д Наливайка та ін З'явилась колективна п'ятитомна монографія «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—90) Нині функціонують відділи світової літератури і компаративістики в Інституті літератури ім Т Шевченка НАН України, кафедра теорії літератури і компаративістики в інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Постмодерністська критика заперечує тяжіння К до універсальної системи, тому між цими напрямами літературознавчих досліджень виникла «продуктивна тривога», посилившись у 70—80-ті XX ст Дискусія щодо цього питання відбувалася на сторінках журналів «Діакритика», «Енклітика», «Субстанція», особливо гостро виражена у Кембриджському університеті У полеміці було охоплено три головні проблеми універсальну теорію літературного розуміння, чітке розмежування літературної мови та наукового опису, домовленість про відповідний канон На противагу традиційним універсальним нормам читання («пильне прочитання»), притаманним К, висували техніку різних тлумачень, неканонізованої читацької практики Особливо наголошував на перегляді позицій К американський деконструктивіст П де Ман, міркування якого спонукали Барбару Джонсон переглянути концепцію порівняльного літературознавства Постмодерністи висловлювали сумнів щодо меж літературної естетики та наукової відстороненості, які видавалися нереалістичними, спростовувались альтернативними рецепціями в дусі Дж Гартмана, давали простір для застосування іронії, пастишу, спонукали до гри поверхневих структур І Гасан заперечував постать незацікавленого критика, пропонував компаративістам застосовувати такі прийоми, як колаж, монтаж, мовчання, дія, моделі сюрреалізму Такі вимоги розмивали грані між елітарними концепціями та масовою культурою На думку Мері Русо, дискусії стосувалися теоретичних дефініцій порівняльного літературознавства та непорозумінь, що виникли внаслідок визначення його теоретичних кордонів У 90-ті XX ст, за свідченням Ч Бернгаймера, К перебувала у кризі, якої не визнають

компаративісти, знаходячи нові міждисциплінарні зв'язки

Компéндій (*лат compedium скорочення*) — стислий виклад основ науки чи певного дослідження Характер К мають усі шкільні підручники та посібники з основ знань

Компенсатóрно-прогностúчний підхíд до проблéми — прийом передбачення перебігу подій у художньому творі, запозичений письменством із риторики Він використовується і в літературній критиці у випадках прогнозування динаміки літературного процесу, його вірогідних жанрово-стильових змін та криз

Компенсáція (*лат compensatio винагорода, урівноваження*) — відшкодування, винагорода за будь-що, спосіб припинення зобов'язань між видавцем та автором У риториці та стилістиці — термін, синонімічний до антиагоги На думку К -Г Юнга, К є саморегулюванням психологічної системи людини, що полягає в діяльності несвідомого з метою врівноваження однобічності загальної настанови, створюваної вибірковою функцією свідомості

Компетéнція (*лат competentia, від competere досягати, відповідати, прагнути*) — коло повноважень певної організації, установи, що керуються відповідними знаннями, досвідом при розгляді конкретних питань За термінологією А Ж Греймаса, підстава, що кваліфікує персонажа у наративному просторі, зумовлює його адекватні дії, стосується осі бажання та обов'язку, осі знання та вміння його реалізувати Такі бінарні опозиції часто створюють драматичне напруження, конфліктну ситуацію, яку слід подолати, спираючись на принцип К

Компіля́ція (*нім Kompilation, від лат compilatio крадіжка*) — неоригінальна, несамостійна література чи наукова праця, обмежена запозиченням фрагментів чужих творів, поєднанням двох або кількох творів в один Компіляційний характер мають науково-популярні твори, деякі різновиди коментарів, словників, енциклопедій та ін Іноді К набуває вигляду окремого жанру, як-от центону, що може складатися з різних джерел без посилання на них Поняття застосовується також при зіставленні тексту з іншими фрагментами без вивчення джерел і посилання на авторів У постмодернізмі вважається різновидом інтертекстуальної практики

Кóмплекс (*англ complex, від лат complexus зв'язок, поєднання*) — сукупність наукових дисциплін, які вивчають письменство, відповідних методологічних принципів, використовуваних у дослідженнях, художніх творів, що утворюють єдине ціле, відповідають загальному задуму, призначенню тощо У психоаналізі та аналітичній психології — група ідей та образів, об'єднаних довкола певного архетипу, позбавлених контролю свідомості, яку супроводжують сильні емоції людини К визначає поведінку людини, супроводжується афектом, незважаючи на те, усвідомлюється він чи ні, спричинює конфлікти Його активізація супроводжується шоком, потрясінням, залишає больові сліди, що немовби «виносяться» за межі пам'яті, проте постійно тривожать людську свідомість К вказує на певну несумісність, травму душевного життя, нереалізовані плани тощо Ототожнення особи з К, власне з Анімою, Анімусом чи Тінню, є джерелом неврозів, потребує його усунення, що в художній діяльності може бути здійснене завдяки творчості

Комплéкт (*лат complectus повний*) — повний набір номерів (чисел) друкованого видання (газети, журнали, збірники, альманахи, студії тощо) за певний період

Комплéкція (*лат complexio зв'язок, система, сполучення*) — повторення початку публіцистичного твору наприкінці Термін Феофана Прокоповича Те саме, що й капота. Поняття «К» відповідає обрамленню

Композиційна вéрстка (*лат compositio складання, створення*) — специфічне поєднання текстового та ілюстративного матеріалу, яке надає сторінці естетичного вигляду, викликає враження компактності і цілісності Стосується переважно книжко-журнальних видань, часто використовується у газетах

Композиційне обрáмлення (*нім Rahmenkomposition, англ enveloping structure, франц composition enchassee, польс kompozycja ramowa, від лат compositio складання, створення*) — композиційний рух у будові художнього твору, за якого в межах заданої фабульної ситуації з'являється інша фабула або низка фабул оповідач першої з них виконує функції оповідача другої, композиційна рама першої охоплює другу та ін К о поширене у світовій епіці («Тисяча і одна ніч», «Декамерон» Дж Боккаччо, «Кентерберійські оповіді» Дж Чосера тощо), схильний до формування надскладних, багаторівневих структур, кожен компонент яких розглядають у межах цілісності вищого рівня До такого різновиду прози звертався польський письменник Я Потоцький («Рукопис, знайдений у Сарагосі»), нині — український романіст Вал Шевчук («Дім на горі»)

Компози́ція (*лат compositio складання, створення*) — побудова твору, доцільне розташування та поєднання у художньо-естетичну цілісність всіх його компонентів, послідовне їх розгортання, зв'язок між мотивами (логіка відтворення задуму, світоглядна позиція, естетичний ідеал, рівень таланту автора, жанрові завдання) і нормативною схемою жанрово-архітектонічної конструкції К, концентруючи змістову значущість, скріплює інші елементи форми, підпорядковує їх авторському задуму Реалізується на основі тематичного матеріалу, якому письменник надає організованості, структурує, художньо інтерпретує кожен складник твору, вибудовує ієрархічну конструкцію від найменших елементів до вищої цілісності — фабули Складниками К є експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка, проте ці елементи можуть бути зредукованими або пропущеними, мати різний порядок розташування у творі тощо Так, новела часто починається з кульмінації Іноді експозиція доповнюється прологом, розв'язка — епілогом К може ускладнюватися за рахунок позафабульних елементів вставних новел, авторських відступів, портретів, нагромадження художніх деталей, розгортання мотивів, повторів, ретардацій, варіацій, фігур умовчування, зіставлень та протиставлень, монтажу, колажу, хронотопу тощо Наприклад, крутійський роман побудований за принципом «намиста», тобто сформований низкою новел, пов'язаних долею головного персонажа Сентименталісти виражали сердечні переживання персонажів своїх творів за допомогою прийому епістоли (листування), модерністи віддавали перева-

гу калейдоскопічному перевантаженню хаотично інтерпретованих предметів та явищ Отже, К, на відміну від категорії структури, що зберігає єдність, вважається динамічною категорією, має свої особливості у різних видах та жанрах Зокрема, в ліричному вірші вона довільна, здебільшого асоціативна, у драмі спирається на дію та діалог, а в епіці — на фабульну основу, що вкладається у схему наративної послідовності, стає однією зі сторін змістовної форми Предметно-словесні компоненти будь-якого твору та його К перебувають у нерозривній єдності К зазвичай буває індивідуальною, одиничною але втілює надіндивідуальні схеми, притаманні різновиду творів відповідного типу Вона підпорядкована системі гнучких у творчій практиці літературних нормативів, які іноді можуть набувати вигляду абсолютизованих правил, що спостерігалося за доби схильного до статичного світосприйняття класицизму З огляду на це виокремлюють фабульно закриту та відкриту К Так, фабульно закрита властива фольклору, творам античності та класицизму (трикратні повторення та щасливий фінал у казці, суворе чергування виступів хоу й епізодів у давньогрецькій трагедії чи п'ятиактна будова п'єси) Фабульно відкрита К позбавлена чіткого контуру, пропорцій, гнучкіша з огляду на жанрово-стильову опозицію, що виникає в конкретно-історичних умовах літературного процесу, зокрема у сентименталізмі (композиція стернівська) та в романтизмі, коли відкриті твори ставали запереченням закритих, класицистичних Дж Г Байрон ніколи не писав плану своїх поем Невимушене чергування сюжетних епізодів характерне також для творів «Житейські погляди кота Мура» Е-Т-А Гофмана, «Гайдамаки» Т Шевченка Нормативи К мають переважно дедуктивне спрямування, впливаючи на мотиви формування художньої дійсності та коригуючи їх Між її елементами виникають різні зв'язки (послідовно-часові, суперечливі, приховані, функціональні, телеологічні, тобто доцільні), кожен з яких може домінувати у творі, виявлятися симетрично, паралельно, контрастно, ситуаційно Іноді кілька з них реалізуються одночасно, наприклад у складному за будовою романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, стуктурно і тематично завершеного, для якого характерне «як поступальне зображення», так і «"стрибки" назад, у минуле, з тим же послідовно-поступальним зображенням подій до точки ретроспективної і дальшим їх подовженням у "дійсному" художньому часі» (В Черкаський) К має вигляд системи зіставлень за схожістю чи контрастом (зокрема, антитези, найпоширеніші у фольклорних наративах), надає свій простір для «розташування» персонажів (система образів), зображуваних подій та вчинків (фабула і сюжет), наративних способів, коли оповідь відбувається при постійній зміні кутів зору, для застосування зумовлених логікою тексту промовистих деталей, стилістичних прийомів тощо К віршованих творів зумовлена послідовним розкриттям сенсу інтонаційно-синтаксичних та метрико-ритмічних одиниць У модерністській прозі поширювалася неканонічна К, притаманна, зокрема, «Блакитному роману» Г Михайличенка, в якому наявна інверсія її складників Твір відкриває «Інтродукція», а завершує «Посвята», що провокує читання з фіналу Назви розділу («Палала червона заграва»), несистемне накладання новел, схожих на застиглі кінокадри, прийоми одивнення тощо розхитували усталений еталон побудови епічної форми Таку тенденцію спостерігають не лише в орнаментальній прозі, до якої належать твори Г Михайличенка, але і в інтелектуальній, репрезентованій творчістю В Петрова (Домонтовича) Так, у його романах використовується концентрична К, адже дію централізує один головний герой Варецький («Дівчина з ведмедиком»), Комаха («Доктор Серафікус»), Ростислав Михайлович («Без ґрунту»), однак у них зовні майже нічого не відбувається, на відміну від структурованих за таким же принципом творів В Підмогильного («Місто») чи Є Плужника («Недуга») Проблему К висвітлювали у своїх працях Л Тимофеєв, В Кайзер, Т Поспєлов, В Жирмунський, К Бартошинський, Тамара Денисова, В Лесин та ін

Компоне́нт (*нім Komponent, від лат componens, componentis той, що складає*) — складник цілісного художнього твору, його первинний елемент, який виконує відповідну композиційну роль (експозиція, кульмінація чи зав'язка), вважається засобом сюжето- і характеротворення (монологи, діалоги, поведінка персонажів, портрет, пейзаж тощо), вживається у вигляді вставних новел, прологів, епілогів, кінцівок, обрамлень та ін, є засобом версифікації

Компози́ція сте́рнівська — див **Сте́рнівська компози́ція.**

Комуніка́т (*лат communico з'єдную, повідомляю*) — висловлення, текст, художній твір

Комуніка́нт (*лат communico з'єдную, повідомляю*) — учасник процесу спілкування, який володіє відповідними мовними засобами передавання інформації Ним може бути автор і реципієнт, адресант і адресат, опонент під час дискусії чи полеміки

Комунікати́вні озна́ки мо́влення — визначальні ознаки мовного закону, сформульовані у третьому розділі риторики (елокуція), до складу якої входила елоквенція, тобто вчення про тропи та стилістичні фігури, притаманні аттікізму, обстоювані античними красномовцями Цицерон вважав правильне мовлення не чеснотою вправного оратора, а властивістю кожного громадянина, зобов'язаного виразно, ясно, гарно, доречно висловлюватися чистою мовою, «відповідно до гідності змісту» Ці вимоги поширюються і на літературознавство, що мусить дотримуватися умов логічності мовлення, що полягають у дисциплінованому мисленні, послідовному міркуванні, умінні знаходити та обґрунтовувати положення (тези), що потребують доказів, підстав, підтверджують істинність думки, вмотивовувати висновки, так використовувати мовні засоби, щоб вони забезпечували смислову зв'язність і переконливість тексту При цьому важливою є точність мовлення, що зумовлює оформлення та вираження думки по суті, відповідно до порушуваної проблеми, висвітлюваних явищ та предметів, а також суворе дотримання жанру і стилю текстів, врахування культурних рівнів фахового середовища (літературознавці, письменники, читачі тощо) Ясність і чистота К о м доповнені виразністю як умінням оптимально користуватися тропами і стилістичними фігурами, лексичним та семантичним багатством мови, гнучким і непростим синтаксисом При цьому пріоритету надають естетичним якостям мовлення та етичним настановам еристики К о м по-

ширювалися також на теренах письменства Іноді набували нормативних характеристик, як у класицистів Водночас вони проявлялися і в інших стилях, зокрема у творчості «парнасців» та «неокласиків» К о м антитетичні азіанізму, схильному до затемнення думки, до переобтяження тексту складними синтаксичними конструкціями, надмірною тропікою, непрозорими натяками та ін, що було властиве «плетінню словес», бароко, готичному роману, частково доробку романтиків, модерністів, постмодерністів Також К о м несумісні із софізмами, будь-якими намаганнями заплутати думку, підмінювати поняття, вдаватися до казуїстики тощо

Комунікаці́йні сту́дії (*лат communico з'єдную, повідомляю і італ studio, від лат studeo ретельно вивчаю*) — дисципліна, яка вивчає вироблення, передавання, сприймання повідомлень, будь-якої інформації, зокрема й літературно-художньої, у різних засобах комунікації у періодичних та неперіодичних виданнях, у радіомовленні, на телебаченні, через комп'ютерну мережу К с поширені в журналістиці, літературознавстві, психології, соціології тощо, не мають чітко окресленого предмета дослідження Дж Андерсен у праці «Теорія комунікацій епістемологічні підвалини» (1996), проаналізувавши наявний матеріал, дійшов висновку про фрагментарність цієї дисципліни, в якій кожен автор намагається створити власну модель К с

Комуніка́ція (*лат communicatio зв'язок*) — процес співтворчості автора та реципієнта у будь-яких просторово-часових вимірах, коли між ними спрацьовує сподіваний «горизонт очікування», формується ефективне комунікативне поле при збереженні кожного його елемента За типом відношень між учасниками спілкування К буває міжособистісна, публічна, масова, за типом використовуваних семіотичних засобів — мовна, паралінгвістична, рече-во-мовна, тобто художня До початку XX ст проблему К розглядали у межах питання про діалог Нині інтерес до неї посилився з огляду на суттєві зміни у спілкуванні (у суспільстві і в літературі), зміну акцентів на його організацію, на інтерсуб'єктивність Посилення К спонукало до вивчення цього явища філософів і логіків (Б Рассел, Л Вітгенштайн та ін), лінгвістів (Ф де Соссюр), семіотиків (Ч Морріс) Так, Л Вітгенштайн вбачав у ньому комплекс мовних ігор із властивими їм семантико-прагматичними правилами та обмеженнями Мову розглядають не тільки як засіб спілкування, а і як сферу, в якій розгортаються мовні явища, набуваючи різних організованих форм Діалог та К вважаються базовими поняттями життєдіяльності людини, інформаційного обміну в технічно обладнаних системах інтелектуальних процесах, у стосунках між людьми, у віднаходженні Я в Іншому Такі тенденції захопили і літературу, комунікативне поле якої може бути освоєне в різних аспектах У ній слід враховувати ініціативу письменника, наявність соціального замовлення, що позначається на творі, його внутрішній текстовій організації — своєрідному проекті порозуміння між двома сторонами спілкування в художній дійсності (між автором та читачем, які мають експліцитні та імпліцитні характеристики), мотивами та цілями такого взаємозв'язку К може охоплювати необмежену кількість невибагливих реципієнтів, або об'єднувати нечисленну групу шанувальників красного письменства, втаємничених у його специфічне кодування, наділених вишуканим естетичним смаком Тому обидві орієнтації К — егалітарна та елітарна — різні за вибором художніх творів відповідного жанру чи стилю, навичками їх розуміння та тлумачення читачем, зумовлюють відмінні рівні спілкування між автором та реципієнтом (від відкритого до герметичного) Специфіку К іноді коригують канони, вимоги моди, застосування реклами, що не завжди збігається з культурою спілкування, де найповніше розкривається комунікативна функція літератури

Комфорта́бельне чита́ння (*англ comfortable зручний*) — традиційний тип ставлення до тексту, визначений постмодернізмом, що спирається на розуміння як визначальну підставу інтерпретаційної діяльності, випливає з культури, не пориваючи з нею Термін запровадив Р Барт («S/Z», «Текстовий аналіз однієї новели Едгара По») при обґрунтуванні своєї концепції текстового аналізу, маючи на увазі реконструкцію авторського задуму, ніби наявного у семантиці твору, що потребує декодування Читачеві відводиться роль носія мови та тлумачних можливостей, а тому він отримує задоволення від вичерпного прочитання Постмодернізм пропонує альтернативну програму інтерпретації, відмовляючись від засад референції, тому що в ситуації присмерку метанарацій співвіднесення знакових одиниць тексту з культурними сенсами видається неможливим, адже відбувається криза значень Це зумовлює активізацію деконструкції, що відкриває нові можливості для плюралістичного означування та різних версій прочитання Тексту не надають доконечного сенсу, тому К ч не завершується з остаточним його осягненням, самозаперечується, викликає враження дискомфорту, розхитує традиційні цінності Текст уже сприймається як текст-насолода, відкритий у безмежну перспективу нонфінального процесу

Комюніке́ (*франц communique, від лат communicare повідомляти*) — офіційне, переважно урядове, повідомлення про важливу політичну подію, найчастіше складене на підставі переговорів між представниками різних держав

Конати́вна фу́нкція (*лат con разом, notare позначати, functio виконання, звершення*) — комунікативна функція, у межах якої структурується, спрямовується акт спілкування, орієнтуючись на відповідного адресата «*Мої любі читачі! — простий і зрозумілий лист Я боюся, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця Ви в лабетах просвітянської літератури І я поважаю Та кожному свій час*» (М Хвильовий, «Редактор Карк»)

Конверге́нція (*лат convergentio, від convergo сходжуся, наближаюся*) — формування подібності будови та функцій різних за походженням організмів Поняття біології За аналогією термін використовується в етнографії, коли йдеться про виникнення схожих культурних явищ у різних народів, які не контактували між собою, що зумовлює обґрунтування теорії самозародження сюжетів, яку використовують літературознавці та письменники К може вживатися щодо злиття персонажів у художньому творі

Конве́рсія (*франц conversion, від лат conversio перетворення, зміна*) — у семантиці — перемінне відображення кожної з двох протилежних сторін мовного вираження позамовної ситуації К може бути лек-

сичною (антоніми-конверсиви, різні вияви енантіосемії), лексико-семантичною (*Іван закоханий у Галину — Галина закохана в Івана, ліс зеленіє над річкою — річка тече коло лісу*) та словотвірною (*кум — кума, високий — вись*) тощо. Термін Феофана Прокоповича. Те саме, що й епіфора.

Конве́рсне су́дження (*лат. conversio: перетворення, зміна*) — судження, що виникло внаслідок перетворення іншого судження. Наприклад, вислів «*Всі метафори суть тропи*» отримано внаслідок конверсії (перетворення) вихідного судження «*Тропи містять у собі метафори*».

«Конворбі́рі літера́ре» («*Convorbiri literare*», *тобто «Літературні бесіди»*) — румунський літературно-художній журнал (Ясси, 1867—85; Бухарест, 1885—1944), що виходив при товаристві «Молодість». Відображав ідейно-естетичні погляди його засновника, літературного критика Т. Майореску, прихильника мистецтва для мистецтва. Першим редактором часопису був Я. Негруцці. На сторінках видання вели полеміку з прихильниками школи латиністів, які пропагували штучну мову, викривали поверхову ерудицію та дилетантизм, обстоювали джерела фольклору як основи національного письменства. До авторського колективу належали В. Александрі, Й. Кряге, Й. Славич, Й. Л. Караджале, М. Емінеску, Б. П. Хашдеу, історик А. Ксенопол, лінгвіст А. Ламбріор, філософ В. Конте.

Конгеніа́льність (*лат. con: префікс, який означає об'єднання, спільність, сумісність, і genius: дух*) — здатність інтерпретатора віднаходити глибші шари тексту, ніж ті, які усвідомлено подав автор (ініціатор). Термін герменевтики.

Конда́к (*грец. kontakion*) — різновид церковної гімнографії, основний жанр літургійної поезії. Започаткований у Сирії (VI ст.), досяг розквіту у творчості Романа Солодкоспівця (?—560), у VIII—XI ст. витіснений жанром канону. К. охоплює від 18 до 24 строф, об'єднаних однаковою кількістю складів, однаковим ритмічним малюнком, однотипним синтаксичним членуванням. Перші літери К. витворювали акровірш, основою його метрики був ізосилабізм, а також елементи регулярного тонічного віршування. До композиції творів цього жанру належать кукулій, чи кукуль, тобто зачин, що має менший порівняно з наступними строфами віршовий обсяг, містить стислу назву теми або звернення до Бога, до вірян; основна частина утворена більшою кількістю строф-ікосів з обов'язковим тропарем (рефреном); фінальною частиною є молитва до Бога, святих. Відтворення сюжету за біблійними та житійними мотивами у К. інколи супроводжувалося репліками дійових осіб (наприклад, Марії та Гавриїла у сцені Благовіщення), зверненнями до слухачів, риторичними фігурами тощо. Пізніше у православній гімнографії К. перетворився на короткий піснеспів із приводу певного релігійного свята, став компонентом акафіста і канону.

Конденса́ція (*лат. condensatio: згущення, ущільнення*) і **Замі́щення** — згущення, ущільнювання. Поняття, запозичені з психоаналізу З. Фройда, що стали робочими термінами Ж. Лакана. Ними оперували під час аналізу сновидінь, називаючи К. сконцентрованість у певному образі кількох несвідомих бажань чи предметів, а З. — зрушення ментальної енергії з одного психічного явища на інше, спробу обминути внутрішнього цензора. Таке накладання одних означників на інші є основою формування метафори. Ці два поняття використовувала Юлія Крістева («Революція постмодерністської мови», 1974) при аналізі постструктуралістської риторики та ранньоавангардистської поезії. Ж. Дерріда вбачав у них відображення методологічного принципу постмодерністського мислення.

«Кондзяку-моноґота́рі» — японська літературна пам'ятка XI ст., збірник понад 1000 легенд. За традицією, приписується палацовому аристократу Мінамото Такакуні (1004—77), відомому під псевдонімом Удзі-дайнагон, тому після смерті автора з'явилася назва «Удзі-дайнагон-моноґотарі». Складається з 31 книги (восьма, вісімнадцята і двадцять перша — втрачені). Перші п'ять книг присвячені індійським легендам, оповідям про засновника буддизму Шак'я-Муні. У шостій — десятій книгах наведено китайську версію буддизму та конфуціанські легенди, в одинадцятій — тридцять першій вміщено чернечу агіографію, монастирські оповіді, перемежовані іноді світськими новелами з життя аристократів, самураїв, простолюду. Мова пам'ятки переважно автологічна, підкреслено грубувата.

«Кондра́цького збірник» — рукописна пам'ятка кінця XVII ст. на 109 сторінок, виявлена М. Возняком (Із збірника Кондрацького кінця XVII в. // Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка. — 1927. — Т. 146; Дума про козака-нетягу в записі кінця XVII в. // Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН. — 1928. — Т. 2). Він вважав, що збірник належить упоряднику Кондрацькому, прізвище якого зазначене на титулі. Книга містила пісні фольклорного та літературного походження. Серед них були «Рушилися жовніри з обозу», «Ой, недалеко од Маначина», «Не ходи, панойку, до млина спати», «Ой, текуть річейки», дума про козака Голоту, гумористичні думи-пародії «Про вівчаря» та «Про тещу», сатира на короля Яна Собеського, пісня про смерть Самійла Корецького у турецькій неволі, суголосна «Пісні про Байду». Пам'ятка, що зацікавила також Ф. Колессу, зберігається у фондах бібліотеки Краківського університету.

Кондублікá́ція (*лат. con: префікс, що означає сумісність, і duplicatus: подвоєний*) — стилістична фігура, що називає подвоєння одного чи кількох слів на початку речення задля зосередження уваги на певному мотиві, настрої чи переживанні ліричного героя або персонажа. К. часто використовують у народній пісні («*Копав, копав криниченьку...*»), у поезії: «*Цілуй, цілуй, цілуй її, / Знов молодість не буде*» (О. Олесь); «*А навколо осінь, осінь, / Тихо, тихо, тихо...*» (Л. Талалай); «*Течи, течи, о течіє, / Глибинься, глибино озерна, / Ліс, бором будь*» (Наталка Білоцерківець). Феофан Прокопович вживав термін «кондуплікація», аналогічний анадиплосису.

Кон'єкту́ра (*лат. conjectura: здогад, тлумачення*) — відновлення скорочених, помилкових, зіпсованих слів, словосполучень, речень, періодів у літературному тексті або розширення тексту, який не підлягає прямому прочитанню, декодування спотворених чи невиразно написаних фрагментів у рукописі з урахуванням особливостей орфографії, однотипності висловлень, синтаксичних форм автора. Відновлені частини зазвичай беруться у квадратні дужки — [...]. Реконструкція тексту відбувається за вимогами

текстологп та палеографп, правилами, встановленими лінгвістикою тексту, мовно-історичною специфікою, що враховується, наприклад, під час аналізу «Велесової книги» чи «Слова о полку Ігоревім», для яких властиві так звані «темні місця» К застосовується і тоді, коли слово чи фраза, вжиті автором, видаються недоречними, сприймаються як описка або засвідчують неадекватне редакторське чи цензурне втручання Так, у вірші «Земне тяжіння» (1963) В Симоненка з'явилися слова «*Комуністична радосте моя!*», хоча в оригіналі був оксиморонний вислів з іншим змістом «*І радосте безрадісна моя*» Грубій редакторській деформації були піддані й інші рядки та строфи поезії В Симоненка, які нині відновлюють дослідники, зокрема А Ткаченко

Конкатена́ція (*лат concatenatio зчеплення*) — у художній літературі — спосіб повторення і доповнення попереднього сегмента висловлення наступним, що ґрунтується на кількаступеневому анадиплозисі, те саме, що й зіткнення Необхідність розмежування міжвіршевого повтору-підхоплення чи фраз у прозовому мовленні і разового смислового «подвоєння» вважав важливою французький філолог П Фонтаньє («Тропологія», 1821) Ф Колесса, посилаючись на збірник «Українські народні мелодії» (1922) К Квітки, віднаходить приклади К в українському музично-пісенному фольклорі, зокрема в пісні «Та забілілн сніги», С Гриця — при аналізі мелосу українського епосу, зокрема багатоголосих пісень («Зашуміли верби, ще й дібровонька») з притаманними їм контрастними мелодійними повторами, К Мошинський — посилаючись на польські пісні Вони утворюються за принципом «ланцюгової строфи», як зауважив В Шкловський, — «за законом плетениці» Подібні випадки К спостерігаються в білоруських колядках («Ой, ящчэ раней Ганначка устала»), російських піснях, досліджуваних Б Добровольським У мовознавстві йдеться про накладання семантичних значень одного слова на інше, протилежне іррадіації *«меч сталевий» — «меч духовний»* (назва збірки критичних статей та есе І Драча) тощо

Конке́тті (*італ concetti гостра фраза*) — стилістична фігура повчального змісту, виповнена гумором, дотепом, іноді дошкульною іронією Відмінна від пуанта наявністю моралізаторства, сентенційності Часто вживається у вигляді прислів'їв та приказок (*«Хто святкує на Пилипа, / той буде голий, як липа», «Не плач, небого, / Що йдеш за нього, / Хай плаче він, / Що бере лихо в дім»*), афоризмів, як-от у В Шекспіра *«Бувають шахраї дурні, / А дурні шахраями — ні»* («Король Лір»)

Конклю́зія (*лат conclusio кінець, закінчення*) — висновок Термін Іоаникія Галятовського

Конкорда́нс (*франц concordance узгодження, від лат concordans, concordantis той, що узгоджується*) — специфічний словник, у якому для кожного слова подано його контекст, запроваджений на початку XIX ст К базується переважно на одному викінченому тексті або на сукупності завершених текстів одного письменника, окреслюючи мінімальне лексичне оточення кожної словоформи без її пояснень Цим К відрізняється від тлумачного словника, в якому подають уривки з різних творів

Конкорда́нція (*франц concordance узгодження, від лат concordans, concordantis той, що узгоджується*) — абеткове упорядкування наявних у літературному творі слів, мовних зворотів, термінів (К слова) або художніх мотивів (К реальна), що сприяє вивченню мови письменника, порівнянню різних текстів Поява К за доби середньовіччя зумовлена потребами окреслення мовних засобів Біблії та Корану Відома також «Конкорданція поем Калідаси» (1952) індійського дослідника В Раггавана

«Конкорда́нція поети́чних тво́рів Тара́са Шевче́нка» — чотиритомний англомовний каталог слів, вживаних Т Шевченком, впорядкований О Ільницьким та Ю Гавришем, виданий Науковим товариством імені Тараса Шевченка у США та видавництвом Канадського інституту українських студій (2002) Як найчастотніші визначено слова *Бог* (486), *Україна / Вкраїна* (200), *пан* (103), *Господь* (97) тощо

Конкретиза́ція літерату́рного твору (*нім Konkretisierung des literarischen Werkes, англ concretization of a literary work, франц concretisation de l'oeuvre litteraire, польс konkretyzacja dzieta literackiego, рос конкретизация литературного произведения*) — читацьке сприймання художнього твору, коли пізнавальні чинники поєднуються з естетичними, формуючи естетичне переживання, інтерес, особливо за наявності в тексті непрояснених епізодів, потенційних моментів, що потребують додаткових рецептивних зусиль читача Термін запроваджений Р Інгарденом («Літературний твір і його конкретизація», 1947, «Про пізнання твору літературного», 1957) Наприклад, у сонеті «Київ З лівого берега» М Зерова вислів *золотом цвяхована блакить* відсилає читача до уявлення про бані церков Києво-Печерської лаври на тлі чистого неба, а також до національної української символіки, вираженої в синьо-жовтих кольорах Ці дві асоціації вважаються семантично рівнозначними, однаково піддаються смисловій реконструкції, кожного разу залишаючи читачеві відповідну свободу тлумачення

Конкрети́зм (*нім Konkretistik*) — антитетична абстрагуванню особливість мислення, зумовлена його архаїчною природою та нерозгалуженістю, синкретизмом, що ґрунтується на сенсорному сприйнятті конкретних понять, предметів та явищ Цей процес відбувається за принципом аналогії, тому мислення ототожнюють із чуттям Механізм К полягає в тому, що індивід, сконцентрований на відчуттях, немовби «розчиняється» у довкіллі, надає першорядного значення «чистим» фактам Такий тип світосприймання притаманний не лише примітивній людині, а й сучасній, зокрема виражений у поетичній практиці футуристів Термін аналітичної психології

Конкре́тна ле́ксика (*лат concretus густий, ущільнений, затверділий і грец lexikos словесний, від lexis слово*) — слова, що позначають поняття предметного світу, які піддаються підрахунку Використовується у художній літературі, зокрема для формування телеграфного стилю У поемі «Вертеп» Г Чубая К л набуває іронічного звучання

[ ] А світу немає куди утекти / А світові — голо! / А світові - босо! / Тиради / Укази / Промови / Танці / Паради / Ракети / Доноси / Касети / Торговці / Шпики / Генерали / Естети [ ]

Конкре́тна пое́зія (*лат concretus густий, ущільнений, затверділий і грец poiēsis творчість*) — різновид зорової поезії, літературна течія авангар-

дизму початку 50-х XX ст., що розвинулась у Швейцарії, Швеції, Бразилії. Її особливістю є організація мовних елементів твору (літери, морфеми тощо) за просторовим принципом, їх вигадливе розміщення та оформлення різними шрифтами. Зміст виконував другорядну роль. К. п. переносила увагу зі смислу на фонетичну форму, текст трактувався як певна послідовність графічно зображених звуків. Так, німецькомовний поет Е. Гомрінгер видав у 1953 збірку просторово структурованих віршів, у яких щоразу використовувалося одне слово:

мовчати мовчати мовчати
мовчати мовчати мовчати
мовчати мовчати
мовчати мовчати мовчати
мовчати мовчати мовчати

Джерело естетики К. п. віднаходять у традиції візуальної поезії, у творчості Г. Аполлінера, Е. Паунда, М. Семенка, кубістів, дадаїстів (К. Швіттерса), досвід яких використовували Е. Гомрінгер, А. де Кампос, О. Фальстрем. Відомі представники К. п. — Дж. Кошут («Неонові електричні світлові англійські скляні літери», 1966), Б. Коблінг («Чотири конкретні поеми», 1967) та ін. (див.: **Абстракціонізм, Концептуальне мистецтво, Кубізм, Летризм**). Традицію К. п. реалізували також представники одного з перших неформальних об'єднань поетів та малярів постсталінської доби, зокрема ліазоновської групи (Є. Кропивницький, Валентина Кропивницька, Л. Кропивницький, О. Рабін, М. Вечтомов, В. Немухін, Лідія Мастеркова, Г. Сапгір, Я. Сатуновський, В. Некрасов, І. Холін та М. Соковнін), які, відсуваючи фактурність мови на другий план, актуалізували її функціональність, системність. На відміну від футуристів — апологетів самовитого слова — вони підривали примусову тотальність мови, розмивали грані між поезією та малярством, не порушуючи вживання загальновживаних слів. Такий текст, звільнений від синтаксису, набував парадоксального вигляду при мінімумі поетичних засобів (застосування паронімії), поставав колажем, своєрідним ready made. Водночас конкретисти апелювали до усного мовлення, в якому використовували буквальну лексику, набір мовних шаблонів, просторічних слів, вигуків, жартівливих повсякденних виразів, іронічних інтонацій. Приклади К. п. трапляються і в доробку українських поетів, зокрема М. Сороки. Його саркастичний вірш «П'ята колона» складається із займенників є, яким протистоїть дзеркально обернена російська буква э як алюзія на правофлангового у військовому підрозділі:

є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э
є є є є э

Конотáція (*лат. con: разом і notare: позначати*) — додаткові смислові або стилістичні відтінки, зумовлені змістовою та внутрішньою формою слова, які накладаються на основне значення, надаючи висловленню емоційно-експресивного забарвлення, модальності, волевиявлення. Основа утворення тропів. К. вказує на денотат, хоч може його не мати, наприклад *Запорозька Січ, братська школа*. Поняття запроваджене схоластичною логікою, з XVII ст. поширилося у мовознавстві, а з кінця XIX ст. набуло сучасного значення в логічній семантиці, теорії синтаксису, стилістиці, загальній семіотиці. Семантичні К. витворюють асоціативно-образне, символічне, культурно-історичне тло: наприклад, *барвінок* пов'язується з вічною молодістю, *калина* сприймається за символ дівчини чи України. Різні типи емоційного ставлення мовця до предмета мовлення виражені демінутивами (Л. Глібов: «*Аж суне вовк, такий страшенний та здоровенний*»), аугментативами (*сонечко, бабуся*), фонетичними, смисловими (евфонія, какофонія, вульгаризми тощо) та графічними формами, як-от написання тексту різними шрифтами. У семіотиці К. стосується непрямого модусу значень, рівня вторинних означуваних, який надбудовується над денотатом, а також невербальних знаків, стала об'єктом дослідження Л. Єльмслева, Р. Барта та ін. К. вважається динамічним культурно-історичним, психологічним явищем, на відміну від не завжди конотативно багатої розмовної лексики чи просторіччя, а також наукової термінології; є основою формування образної системи, зокрема тропіки, стилістичних фігур, притаманна фольклору та художній літературі. Найповніше її можливості розкриті в авторському мовленні письменника, визнані авторськими.

Консептúзм (*ісп. conceptismo, від лат. conceptus: думка, поняття*) — стильова тенденція бароко («вислів зв'язку між словами»), що виникла в іспанському письменстві XVII ст. для протиставлення натуралістичному прозовому мовленню. Її засновником вважається поет А. де Ледесма Буйтраго (1562—1623), автор збірки «Духовні думки» (1600). К. позначився на творчості Х. де Хуареги, Ф. де Кеведо-і-Вільєгаса, Л. де Веги, Л. Велеса де Гевари, теоретично обґрунтований Б. Грасіаном-і-Моралесом у трактаті «Дотепність, або Мистецтво заохочення розуму» (1642). Прихильники цього стилю, полемізуючи з представниками культизму (культуранізму), захоплювалися вишуканою художньою формою, прагнули поєднувати найвіддаленіші асоціації, але не вдавалися до затемнення зображально-виражальних засобів, симфоризації поетичного мовлення. Їх творчості притаманні використання шляхетних метафор, несподіваних порівнянь, оксиморонів, еліпсів, яскравих афоризмів, алегорій та символів, що підлягали декодуванню, гра слів. Представники К. обстоювали принцип дотепу як визначальне джерело естетичної насолоди. Тенденція поширилась і в інших європейських літературах, зокрема в польській (А. Морштин) та в українській — Лазар Баранович у вірші «Веселка в небі — втішитись треба»:

І в небі веселка прегарно убрана
Від доброго й високого Пана.
Тисячобарвно, промінячись, грає.
Землю торкає — чудово сіяє.
Наче на панну, захоплення гідну,
Дивляться люди — красу її видно.
Маляри так би свої клали фарби,
Неба веселка хай з'явить їм барви! [...]
(переклад з польської Вал. Шевчука).

Консона́нс (*франц. consonance, від лат. consonare: звучати в унісон*) — неточна, неповна рима, як у сонетоїдах Емми Андієвської, утворена збігом приголосних звуків, за якого наголошені голосні дисонують. Елементи К. трапляються в експериментальних віршах М. Семенка:

вн с ті к
пі *кк*
нуп
льо лі льо п
ні с *вн к*
пі
льо ви ль ті
пі с *к к*
тк

У наратології К. позначає злиття свідомості письменника та персонажа (протагоніста), до якого він апелює.

Консонанти́зм (*лат. consonans, consonantis: приголосний звук*) — система приголосних звуків певної мови. Основою приголосних звуків, на відміну від голосних, є шум, утворений при проходженні струменя повітря між наближеними одне до одного мовними органами. К. української літературної мови сформований 32 фонемами — |б|, |в|, |г|, |ґ|, |д|, |ж|, |з|, |дж|, |д|, |к|, |л|, |м|, |н|, |п|, |р|, |с|, |т|, |ф|, |х|, |ц|, |ч|, |ш|, |ј|, |д'|, |з'|, |дз'|, |л'|, |н'|, |р'|, |с'|, |т'|, |ц'|. Вимову приголосних звуків у потоці мовлення супроводжують явища асиміляції (уподібнення) й дисиміляції (розподібнення). Сучасній українській мові властива переважно регресивна часткова асиміляція за дзвінкістю: *вокзал* — [*воґзал*]; глухістю: *розписка* — [*росписка*], *нігті* — [*н'іхт'і*]; м'якістю: *для* — [*д'л'а*], *жінці* — [*ж'ін'ц'і*]; рідше за місцем і способом творення: *чашці* — [*час'ц'і*], *Вітчизна* — [*в'ітч:изна*]. Дзвінкі шумні приголосні в українському мовленні в кінці такту і складу, як правило, не оглушуються. Наслідки дисиміляції, що відбувалась у фонетиці на різних етапах розвитку мови, наявні у словах *хто ← [кт]*о *← [кът]о; нижчий ← нижший ← низший* та ін. Для звукосполучень приголосних характерні спрощення: *пізно ← поздьно; слати ← стълати; агентство — [агенство].* Однією з особливостей української мови, на відміну від російської, є те, що спрощений в усному мовленні приголосний не передається на письмі. Такі характеристики українського К. зумовлюють дзвінкість і милозвучність мови художніх творів української літератури, позначаються на деяких її стильових тенденціях. Зокрема, футуристи схильні до епатаційного нагромадження приголосних:

фффффф
дмухало пирхкало
шшшшшшш
шипіло шумно за машиною (М. Семенко).

Див.: **Алітера́ція, Абстракціоні́зм, За́ум.**

Конспект (*лат. conspectus: огляд*) — короткий письмовий виклад змісту художнього твору, літературознавчої чи критичної статті, лекції тощо.

Конста́нта (*лат. constans, constantis: постійний*) — постійна ознака, що визначає ритмічну природу вірша; останній незмінний ритмічний наголос віршового рядка, інтонаційно пов'язаний з останнім перед цезурою наголосом півверса. К. часто вживається зі сталою ритмічною паузою та римою. Тому термін «К.» позначає і постійний наголос, і паузу, і клаузулу, наявні в будь-якій строфі:

Коріння небес розтеклося волого по жилах,
Брунькується павіть — і ти витікаєш у вись.
Вода заблукала, омила тебе і простила.
Чого ж ти у неї, як в себе, тепер задививсь?
(Стефанія Українець)

К. у кожній системі версифікації має свої особливості. Так, у силабічному вірші вона пов'язана з кількістю складів у віршовому рядку, застосовується в останньому слові верса і перед цезурою, закріплюється парокситонною (жіночою) римою, а в силабо-тонічному — наявна в останньому слові верса, де можливі пропуски наголосів (пірихій) на будь-яких сильних місцях віршового рядка. К., на відміну від домінанти, вживається також для позначення постійних величин тропіки чи синтаксичних фігур, наявних у літературному тексті чи у творчості певного письменника, сприймається як «метафізична» одиниця. У формальній логіці К. — власна назва, що має ознаки денотата. Тому дві К. вважаються рівнозначними, якщо *мають спільний денотат.*

Констеля́ція (*лат. con: з, разом і stella: сузір'я*) — взаємне розташування світил; поняття астрології, запозичене аналітичною психологією для тлумачення психічної активності поза аналізом її причин та джерел. Зокрема, К. ефективна при висвітленні сновидінь, фантазії та ін. символічних форм несвідомого, які розглядаються в аспекті майбутньої дії чи недії, сприймаються як врівноважувальний чинник. К. завжди індивідуальна.

Конституати́вні те́ксти ди́скурсів (*франц. assamblee constituante: установчі збори, лат. textum: тканина, зв'язок, будова, discursus: міркування*) — літературно-філософські тексти харизматичного характеру (відображають пріоритети, символи, сакральні поняття), що з'являються в межах певного дискурсу під час його становлення. Зокрема, у річищі дискурсу XIX ст. К. т. д. вважалися твори Т. Шевченка, І. Франка.

Конституги́вна моде́ль (*лат. constitutus: визначений і франц. modele, від лат. modulus: міра*) — модель А. Ж. Греймаса, яка описує елементарну структуру значення та основні типи його висловлювань у межах семантичного мікросвіту, візуально зображується у вигляді семіотичного квадрата.

Конституги́вні чи́нники комуніка́ції (*лат. constitutus: визначений і communico: спілкуюся*) — значущі елементи, що формують будь-який мовленнєвий акт спілкування. В. Бюлер окреслив три таких складники (адресант, адресат, контекст), а Р. Якобсон обстоював наявність шести (адресат, адресант, власне повідомлення, код, контекст, контакт), що вплинуло на концепцію наратології. Д. Гімес обґрунтовує необхідність семи чинників, подаючи замість контексту тему й оточення.

Конструктиві́зм (*лат. constructio: побудова*) — напрям авангардизму, що виник на початку XX ст., пов'язаний з темпами індустріального розвитку. Йому притаманні тенденції інтелектуальної доцільності, математичної раціоналізації мистецтва, передусім архітектури (Л. Корбузьє, І. Леонідов та ін.), а також скульптури (О. Архипенко) і театру (В. Мейєрхольд), визначальними для яких ставали критерії розрахун-

ку, економності, лаконічності формотвірних засобів, що призводило до спрощення та схематизації естетичних чинників на користь утилітарних (виробничих) інтересів. У К. окреслювалися наміри ліквідувати мистецтво як духовне явище, підмінити митця інженером, розчинити художню творчість у річищі «життєбудування», у виробництві «технічно доцільних речей» (ЛЕФ), апологетизувати технократичні запровадження в літературі, малярстві, музиці тощо. Такі настанови були притаманні літературі «нової діловитості» (Німеччина). Їх підтримали і в очолюваному І. Сельвінським ЛЦК (Літературному центрі конструктивістів, 1924) у Росії. Представники угруповання (головний теоретик — К. Зелінський, який досліджував тактовий вірш, тобто тактометр, поети І. Сельвінський, Віра Інбер, Е. Багрицький, В. Луговськой, а також Б. Агапов, Є. Габрилович, А. Чичерін, Дір Туманний, М. Ушаков, І. Аксьонов та ін.) висували вимогу «організації речей смислом», тобто «смислового навантаження на одиницю літературного матеріалу», локального принципу та прозаїзації поезії. Свою позицію вони обстоювали в декларації «Знаємо (клятвена конструкція конструктивістів-поетів)» (1923), у збірнику «Міна всіх. Конструктивісти-поети» (1924), де була надрукована програмова заява «Поетичний конструктивізм — це Держплан сучасної поезії». Себе прихильники ЛЦК називали конструкторами, власні твори — конструемами, обстоювали потребу розроблення «технології форми». Інтерес до технічного аспекту «мотивованої» літературної творчості пов'язувався в них з уявленням, ніби формальне розв'язання творчих проблем рівнозначне ідеологічному. Водночас постулати заангажованості письменника стосувалися здебільшого публічних декларацій, бо в художній діяльності митці дотримувались артистично-ідейних настанов, практикували протиставлення віршованій агітці «рафінованих форм поезії», запровадження «грузифікації» («ущільнення») слова, принципу «конструктивного розподілу матеріалу з максимальним навантаженням потреб на його одиницю», тобто йшлося про «смислову домінанту», лаконічне, стисле мовлення, де «в малому б розкривалося багато чого» (А. Чичерін). Обстоювана «геометризація» звука мала на меті здійснити «дематеріалізацію» вірша, перетвореного на систему графічних знаків, «інфляцію прози», застосувати чітко розроблені сюжет, прийоми фонетичного запису, збагатити твори етнографічним, статистичним, науковим матеріалом. Основою такої безпредметної поезії був згущений «локальний прийом», що передбачав побудову теми «з її основного смислового складу», тобто близького даній фабулі словника, ритмічного малюнка тощо. Це спричинило появу віршів на блатному жаргоні («Злодій» І. Сельвінського), «вторгнення прози у вірш», відмову від «сльоти ліричних емоцій». У збірниках «Держплан літератури» (1925), «Бізнес» (1929) проблеми письменства пов'язувалися з технічним прогресизмом, ідеями європеїзму, «американізму». Естетичні настанови К. найповніше проявилися у творчості І. Сельвінського («Записки поета», «Пушторг», «Командарм-2»), для якої було характерне й драматичне несприйняття більшовицької влади. Панегірик інтелігенції («Мускул») змінився гірким розчаруванням дійсністю («Страждання моїх друзів») у ліриці В. Луговського. Ідея жертовності задля обов'язку була близька Е. Багрицькому («Переможці»). К. полемізував із близьким йому футуризмом, зокрема з ЛЕФом, до якого невдовзі приєднався («Інформаційне повідомлення групи конструктивістів-поетів літорганізаціям про завдання групи», 1925) і в середовищі якого розпочалася «боротьба за конструкцію замість стилів» (В. Маяковський). Незгода між ними стосувалася розуміння ролі поезії та призначення мистецтва, протесту проти його надмірної соціальної заангажованості. Наприкінці 20-х XX ст. на базі ЛЦК постала група молодих поетів «Констромол», до якої належали К. Митрейкін, Л. Лавров, В. Кудрейкін та ін. Віяння К. позначилися на прозі І. Еренбурга («Хуліо Хуреніто», «Трест Д. Е.»), на кінематографі, зокрема на грі Чарлі Чапліна. В українській поезії цей стиль можна вважати умовним. Його основним прихильником був В. Поліщук, хоча ні в його теоретизуванні про «динамізм-спіралізм» як відповідник К., ні в платформі протистояння літературній традиції, названій «селозованою», та тогочасному панфутуризму, ні в угрупованні «Авангард» не віднаходять достеменних ознак К. Був заманіфестований тільки зв'язок мистецтва з «індустріальною добою». Поезія В. Поліщука також свідчила про ірраціональну, емоційну вдачу автора, схильного до романтизації науково-технічного розвитку суспільства («Динамо», «Ейфелева вежа» та ін.), пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів («Медуза Актинія», «Асканія Нова», «Органи філармонії» та ін.), своєрідного трактування пейзажної лірики (збірка «Радіо в житах», 1923). К. набував специфічного вигляду і у творчості його нечисленних прихильників-авангардівців (Л. Чернов-Малошийченко, О. Левада, Раїса Троянкер, В. Ярина, В. Єрмілов). Характерними є слова М. Йогансена, який вважав себе причетним до К.: «Склав маніфеста для збірника "Жовтень" ("Універсал") у конструктивістському дусі [...]. У "Шляхах мистецтва" знову писав конструктивістські статті, будучи абсолютно незнайомим з тодішнім конструктивізмом і вкладаючи в нього свій зміст». У творчості цього поета є лише окремі ознаки літератури «нової діловитості», натомість його лірику характеризують яскравий неоромантичний пафос, тяжіння до евфонічного формотворення, за що сучасники називали його «ювеліром форми». К. позначився на творчості Нової Генерації, «Молодняка», ВУСППу, почасти ВАПЛІТЕ, на експериментальній прозі («Двері в день» Г. Шкурупія, «По той бік серця» Ю. Смолича, «Інтелігент» Л. Скрипника, «Крила» В. Кузьмича), на ліриці П. Тичини («Чернігів», 1931), на функціональній поезії, що друкувалася на сторінках авангардівських альманахів, журналів «Нова генерація», «Молодняк», «Всесвіт», «Глобус», «Декада» тощо.

Конструкти́вна фу́нкція (*лат. constructio — побудова і functio — виконання, здійснення*) — співвіднесеність кожного складника літературного твору як системи з іншими, а отже, з усією системою. Термін Ю. Тинянова, запроваджений у 20-ті XX ст., передував принципу структурного аналізу Ю. Лотмана, відповідав художній функції, обстоюваній Б. Томашевським, що застосовувалася для з'ясування ролі певного прийому та ефекту від його використання.

Констру́кція (*лат. constructio — побудова, складання*) — будова, план, взаємне розташування частин художнього твору. Постмодерністи переглядають таке традиційне уявлення, усувають твір із К.,

мотивуючи свої дії ситуацією «смерті автора», коли продукт художньої творчості є не сталою автохтонною цілісністю, а передусім рухливою мозаїкою дискретних, принципово вторинних парафраз, цитат, алюзій та інших елементів, які лише взаємозмінюють свої конфігурації Концепція «смерті автора» наполягає на ілюзорній оригінальності митця, тому що сучасна європейська література займається самопереспівом, залежить від інтертекстуальності На думку У Еко, колажі М Ернста, складені, на відміну від колажів Ж Брака, з фрагментів давніх гравюр, можуть прочитуватися залежно від смислової наповненості кожного центону або як пейзаж, або як розповідь про гравюру чи колаж К в інтерпретації постмодернізму є динамічною грою цитат, рухливою системою плюральних інтертекстуальних проекцій сенсу, переходом від одновимірного словника до багатовимірної енциклопедії, що ніби сприяє уникненню банальності Структурна варіативність зумовлює семантичне розмаїття Тому реципієнт має нагоду «відстежувати шляхи сенсотворення» (Р Барт), відкрити можливості полісемії (Ж Дерріда) Прикладами таких текстів можуть бути роман «Пані з А » Ж Ріве, утворений 750 цитатами, запозиченими в 408 авторів, «Прийми та кинь роздута тривіальна історія для читання вголос стоячи або сидячи» Р Федермана, що виглядає як набір окремих непронумерованих аркушів із фрагментами тексту, «вірші на картках» Л Рубінштейна тощо Формування різних конфігурацій визнають мотивом створення тексту, де скриптор може тільки «змішувати різновиди письма, зіштовхувати їх один з одним» (Р Барт) Процес читання вважають нелінійним, багатовимірним або, як наголошував Р Барт, «Метафорою Тексту є мережа»

Конта́кій (*грец kontakion*) — жанр візантійської релігійної поезії VI—VII ст, пісня на 18—24 строфи, що мала вигляд акровірша, була віршовим казанням, тлумаченням віри Найвідоміший автор К — Роман Солодкоспівець

Конта́ктні зв'язки́ (*лат contactus дотик*) — різновид літературних зв'язків, який ґрунтується на взаємному знайомстві письменників або на ознайомленні митця з творчістю інших К з відрізняються від типологічних збігів, схожостей, зумовлених спільною тематикою, проблематикою, яку митці розробляють незалежно один від одного, подібністю їх переконань, світовідчуття, естетичних смаків тощо Таке розмежування можливе завдяки порівняльно-історичним чи типологічним студіям літературного процесу, які осягають його динаміку, літературну спадкоємність, діалектику традицій та новаторства, впливів і взаємовпливів Поняття «К з » поширюють і на взаємини між наратором та реципієнтом, їх досліджує Сюзан Лансер

Контаміна́ція (*лат contaminatio змішування*) — мовні сполучення, що виникають внаслідок об'єднання двох чи кількох слів, близьких за звучанням та будовою «*Но греки, як спаливши Трою, / Зробили з неї купу гною*» (І Котляревський), «*Оленька, таке малюсеньке, в сорочечці, чорнявенька*» (А Тесленко), «*Хто воно за таке любов?*» (М Вінграновський) Термін, запроваджений молодограматистами Є Порцігом, П Паулем та ін На підставі граматичних, фразеологічних, лексичних К можна утворити неологізми «*Майстер-ламайстер, / Трощун-розбивайстер*» (П Воронько) К називається і поєднання двох чи кількох різних редакцій, що зумовлює виникнення нового тексту, який утворений механічно сполученими частинами і приписується його автору, на відміну від компіляції та плагіату К спричинила появу окремих фольклорних жанрів (поєднання сюжетів кількох казок, ліричної пісні та балади тощо), літописних кодексів, деяких козацьких літописів Як різновид буквального запозичення К поширилася вже за античної доби Так, Гней Невій (прибл 270 — прибл 201 до н е), Плавт (серед III ст — прибл 184 до н е) використовували цей прийом при інтертекстуальному цитуванні давньогрецької комедії, для підсилення гумору та сатири, поєднання інтриг двох (кількох) першоджерел, запроваджували його як драматургічну композицію Їх досвід розвинув Теренцій (прибл 195—159 до н е) під час інтерпретації п'єс Менандра та творів інших давньогрецьких письменників Ця традиція властива і новоєвропейській літературі Так, у «Моделі Антігони 1948» Б Брехта збережено фабульну основу однойменної трагедії Софокла та значну частину її тексту в перекладі Ф Гельдерліна Інколи К збігається за значенням із ремінісценцією У текстології її вважають грубою текстовою помилкою, деформацією канонічного тексту, що може виникати внаслідок неправильного його вибору, породжує сумнів, потребує верифікації, яку, зокрема, здійснив академік О Шахматов, відновлюючи первинну редакцію «Слова о полку Ігоревім», П Маховець — «Київського літопису» тощо У фольклористиці трактується як композиційний чинник, механічний прийом, що спотворює текст уснопоетичної творчості, хоча деякі дослідники (В Сидельников та ін) вбачають у К своєрідну обробку та усталення пісенних варіантів, яке здійснюють талановиті виконавці Цікавий приклад поєднання кількох варіантів української народної пісні про Романа та Андрієчка наводить І Франко (Франко І Зібрання творів у 50 т — К, 1984 — Т 42 — С 98) К поширена в усному мовленні, є джерелом лінгвістичного одивнення, каламбурів

Конте́кст (*лат contextus тісний зв'язок, з'єднання*) — текст, логічно завершений уривок усної чи писемної творчості, мовний дискурс, у межах якого зрозуміле значення будь-якого його складника Поняття має відмінні значення у лінгвістиці та літературознавстві Лінгвісти називають К мовну єдність певної (морфологічної, синтаксичної тощо) системи чи пропозиційно близьке мовлення, в якому вислів, виконуючи функцію декодування, апелює до значення інших висловлень, є засобом відбору й актуалізації потрібного значення, модифікує сенс у межах одного значення, уточнює його, розширюючи або звужуючи коло денотатів, конкретизує та синкретизує його, формує оказіональне значення, може охоплювати речення, абзац, період, увесь текст Ця проблема висвітлена у дослідженні «Слово і контекст» (Львів, 1980) М Кочергана Поза К мовна одиниця втрачає додаткові значення, семантичну конкретність, як зауважував експресіоніст Е Кірхнер, «означає те, що означає» У соціолінгвістиці актуалізований ситуативний К, тобто сукупність загальновживаних понять, відібраних відповідно до завдань конкретного мовленнєвого акту в певному культурному оточенні, на вибір якої впливають і позамовні чинники У літературознавстві К розглядають як естетичну систе-

му, без урахування якої сприйняття художнього твору не може бути коректним, трактують як відносно завершену частину тексту формулювання, період, строфа, цикл тощо В його межах прояснюється виражене значення висловлення, окреслені зв'язки з літературною традицією та новаторськими тенденціями в інтертекстуальному полі художньої та позахудожньої дійсності У письменстві К вживається передусім для визначення конкретного змісту, стилістики, міри виразності художніх засобів цілісного тексту та глибини його підтексту Виокремлюють вузький К (фраза, епізод, ситуація), ширший (біографія, світогляд, доля письменника, творча лабораторія, літературна школа, стильова течія, конкретно-історичний напрям, культурна епоха, феномени «великого культурного часу» тощо), історично віддалений період К (античність, києворуська доба та ін) До його семантичної структури належать наскрізні домінантні образи окремого твору чи загального доробку письменника, літературної доби, К має враховувати щоразу відмінний обсяг, іманентні характеристики художньої дійсності та її культурне, соціальне оточення з відповідними, не завжди узгодженими, шкалами оцінок К не має обмежень, є багатоплановим, хоча його студії не сягають всеохопної вичерпності, а усвідомлюються як необхідно вибіркові, як умова проникнення в семантичні глибини твору, наближення до його адекватного прочитання Окремим, інколи проблематичним є стимуляційний К, що у вигляді певних чинників художньої та позахудожньої дійсності впливає на творчий розвиток певного письменника, креативна діяльність якого має бути спрямована на формування неповторних ідеографічних явищ У постмодернізмі К набуває домінантного статусу, плюральності, нескінченності вираження, коли текст тлумачиться як принципово децентрований, а його структура сприймається як рухливо організована завдяки ризомі

Контекстуалі́зм (*нім Kontekstualism, від лат contextus тісний зв'язок, з'єднання*) — інтерпретація художнього твору в його іманентних характеристиках як самостійного, самодостатнього художнього явища, яке повною мірою реалізується лише за відповідних умов існування літератури Термін нової критики, запроваджений німецьким дослідником М Крігером

Контексту́альне ви́значення — визначення, розбудоване на підставі виявлення зв'язку означуваного з контекстом, у якому його вжито

Конте́нт-ана́ліз (*англ contents зміст і грец analysis розкладання*) — допоміжний метод літературознавства, запозичений із соціології, полягає у виявленні числових показників художнього твору, їх частотності і співвідношення з якісними характеристиками Одиницями обрахунку в К-а обирають смислові одиниці змісту чи кількість знаків, слів, рядків, абзаців, сторінок, аркушів, вибір яких залежить від жанрової специфіки, типу видання тощо У К-а слід дотримуватися вимоги достатньої формалізації таких одиниць, можливості обґрунтування обраної кількості матеріалу

Конти́нуум (*лат continuum безперервне, суцільне*) — неподільний простір, однорідне середовище функціонування письменства, літературного різновиду (стиль, школа, напрям або жанр), тривалість літературного процесу в певному соціальному контексті Специфіку К досліджував І Гальперін, який розглядав це поняття як синтез зв'язності та перервності, що порушує розвиток наративу введенням ліричних відступів, вставних епізодів тощо Розрізняють фабульний (лінійний, послідовний, відповідний хронології подій) та сюжетний К (зміна часу і простору розповіді, відповідна авторському задуму) Вони можуть збігатися, коли не порушується наративна логіка, розмежовуватися, коли вводяться елементи ретроспекції, ретардації чи проекції, наприклад профетичні видіння

Контрадикто́рне відно́шення (*лат contradictorius, від contradico суперечу*) — відношення між суперечливими судженнями («*Письменники — прозаїки, поети, драматурги*» і «*Письменники та поети*»), які одночасно не можуть бути істинними або хибними З двох таких суджень одне є істинним (перше), інше — хибним (друге) Якщо відомо, що дане судження істинне, то контрадикторне завжди буде хибним, і навпаки

Контра́кція (*нім Gegenhandlung, франц contre-intrique, англ contreaction, від лат contractio, з contraho стягую, стискаю*) — діяльність негативного персонажа у фольклорному (казка, легенда тощо), авантюрному творі чи пригодницькому романі, трагедії, кінофільмах, яка створює перешкоди іншим героям, зумовлюючи загострення конфліктної ситуації

Контра́ст (*франц contraste протилежність*) — різко окреслена протилежність у рисах характеру, властивостях предметів чи явищ, що використовується як композиційно-стилістичний прийом Основою К є антитетичний принцип світосприйняття, адже Дон Кіхот не існує без Санча Панси, а Фауст — без Мефістофеля Цей прийом, що вважається одним «з наймогутніших способів поетичного малювання» (І Франко), був відомий здавна, зафіксований у фольклорі (казка «Правда і Кривда», пісня «А в сусіда хата біла»), у мистецтві загалом та в художній літературі зокрема, іноді набуваючи концептуального оформлення, наприклад у романтизмі, зорієнтованому на напруженість опозицій «можливе — дійсне», «ідеал — буденність» тощо У деяких письменників К набував стилетвірної функції («Два Володьки» В Сосюри, «Кров людська — не водиця» М Стельмаха, «Еволюція поета» В Стуса) Прикладом К можуть бути поетичні рядки О Олеся, написані після трагедії національно-визвольних змагань 1917—21

Як сфінкс, стоїть передо мною
Моя країна жалібна,
Як злука Бога з сатаною,
Як келих крові і вина

Контра́стний ме́тод (*франц contraste протилежність і грец methodos спосіб пізнання*) — логічний спосіб розгортання у тезах різних поглядів на один предмет, використовується у літературній критиці та в літературознавстві

Контрастува́ння (*франц contraste протилежність*) — поєднання особливих поліграфічних чи комп'ютерних прийомів для досягнення зорового ефекту в газетній, журнальній, книжній верстці різних шрифтів, пробілів між колонками, протиставлення форматів набору тощо Прийоми К використовуються у зоровій поезії

Контрафакту́ра (*лат contra проти і factura оброблення, будова*) — новий текст на мотив уже відомої пісні Така практика набула поширення за доби реформації, коли світський текст замінювали релігійним

Контрафа́кція (*лат contra проти і facio роблю*) — порушення авторського права, яке полягає в розповсюдженні твору без відома автора Поняття застосовується на позначення видання, в якому навмисне вміщені неправильні дані Так, у зв'язку із забороною українського книгодрукування (1720) Києво-Печерська та Чернігівська друкарні публікували твори, датовані періодом до встановлення цензури, П Куліш у другому томі збірника «Записки о Южной Руси» (1857) подав поему «Наймичка» Т Шевченка, який тоді перебував на засланні, без зазначення прізвища автора За його версією, текст твору випадково знайшли в альбомі хутірської панночки

Контркульту́ра (*лат contra проти і cultura догляд, освіта, розвиток*) — сукупність соціальних, психологічних, художніх практик, які протиставлені загальноприйнятим нормам, притаманна переважно субкультурам, андеграундним утворенням Термін вперше застосував американський соціолог Т фон Роззак для класифікації альтернативних, неофіційних тенденцій громадського, а також мистецького життя, що не визнають техногенних цінностей цивілізації, небезпечних з огляду на перспективу виродження людства, настанов монізму та позитивізму, яким протиставляють знакові системи духовного осяяння, медитативних та езотеричних, неортодоксальних практик, наприклад поєднання дзен-буддизму та середньовічного блазнювання, декадансу й романтизму тощо У К були схвально сприйняті ідеї Ф Ніцше, З Фройда, Г Маркузе, Г Гессе, Ф Кафки, К Кастанеди, Ж Батая, У Бероуза, Ошо, Ліκі, Прабхупади та ін , розвинуті Т фон Роззаком, Ч Рейчем, Т Хайденом, Ф Слейтером, суголосні методу деконструкції Ж Дерріди К , починаючись як індивідуальний протест проти абсурду буття, змінилася на бунтарство проти всіх, прихильники К трактували сваволю як творчий принцип, стиль існування, апологетизували протиставлення розуму емоціям Представникам К притаманний потяг до внутрішньої еміграції, до суб'єктивістського трактування «кращої» дійсності, до агресивно-вольового втручання в перебіг подій, до експериментально-авангардного волюнтаризму в пошуках нової ери Найповніше К проявилась у тенденціях авангардизму, революційного романтизму, почасти «соцреалізму»

Контрове́рза (*франц controverse, від лат controversia суперечка*) — дискусійне, спірне питання, що викликає принципову незгоду опонентів, як, наприклад, сформульована М Хвильовим теза «Європа чи просвіта?», що зумовила гостре протистояння між ВАПЛІТЕ, «неокласиками» та «Плугом» і ВУСППом

Контро́льна коре́кта (*франц contrôle, від contrerôle подвійний список і лат correctura виправлення*) — перевірка правильності виконання коректури, вибіркове вичитування тексту на останньому етапі випуску друкованої продукції

Контро́льний примі́рник (*франц controle, від contrerôle подвійний список*) — примірник друкованого виробу, який друкарня подає видавництву (редакції) при здачі першої групи тиражу

Контрти́тул (*лат contra проти і titulus заголовок*) — додатковий титул, який друкується ліворуч (на парній сторінці) на розвороті багатотомного, перекладного, серійного видання У К наводять дані про все видання, на відміну від титулу, де зазначена інформація стосовно одного тому

Ко́нтурна ілюстра́ція (*франц contour обрис і лат illustratio ілюстрація, зображення*) — малюнок, що відтворює загальну форму, основну конфігурацію предмета К і здебільшого виконують чорнобілим, без напівтонів, або чорним кольором, іноді — штрихами або пунктиром У поліграфії використовується для оформлення, а у фігурній поезії відіграє важливу семантичну функцію

Ко́нтурний шрифт (*франц contour обрис і нім Schrift, від schreiben писати*) — специфічний шрифт, штрихи якого обведені тонкою лінією Використовується для складання заголовків, в акцидентних роботах, у зоровій поезії

Конфабуля́ція (*лат con з, разом і fabulare базікати*) — порушення змісту фабули, вигадана історія, нелогічне, фантастичне тлумачення певного факту

Конфера́нс (*франц conference доповідь, бесіда*) — еклектичний жанр, складається з кількох номерів (кабаре, ревю), виголошуваних актором (конферансьє), створює ілюзію його безпосереднього контакту з публікою

Конфере́нція (*лат conferentia, від confero збираю в одне місце*) — зібрання науковців для обговорення певних актуальних проблем У К виокремлюють пленарне засідання, роботу секцій та підсумок цього заходу, або круглий стіл Матеріали К часто виходять окремим виданням у вигляді збірників, студій тощо

Конфесі́йний стиль (*лат confessionalis віросповідний і грец stylos грифель для письма*) — стильовий різновид художньої літератури, що відповідає релігійним потребам людини Виявом К с є переклад і розповсюдження культової (Св Письмо, агіографія, апокрифи тощо) та оригінальної (ораторсько-повчальна проза, екзегетика, молитви) літератури церковнослов'янською, давньою та сучасною українською мовою Найвідомішими були переклади канонічних текстів Пересопницьке євангеліє (1556—61) та його списки, Євангеліє Негалевського (1581), Крехівський Апостол (60-ті XVI ст) тощо Перший повний переклад Нового Завіту українською мовою здійснив П Морачевський у 1862 Його не опублікували через антиукраїнську політику Російської імперії Згодом до перекладу Св Письма зверталися І Нечуй-Левицький, П Куліш, І Пулюй, І Огієнко, І Хоменко У лексиці сакральних текстів зафіксовані такі слова, як *Бог, Небесний Отець, Син Божий, Святий Дух, Спаситель, Царство Боже, рай* та ін , що відображають уявлення про божественний космос Священна історія відтворена в різних жанрах К с притаманні особливий інверсований синтаксис, піднесена, образна мова, що апелює до глибоких душевних переживань людини, пов'язаних із Богом

Конфлі́кт (*лат conflictus зіткнення, від confligo борюся*) — зіткнення протилежних поглядів та інтересів, напружена боротьба, загострення суперечностей, що творять основу сюжету художнього твору і співвіднесені з його композицією К узгоджений із трагічним, героїчним, комічним, сатиричним пафо-

сом залежно від домінантної естетичної категорії твору (піднесеного, величного чи потворного) К відомий від античності, пов'язаний із видовими ознаками літератури (мистецтва), завжди є в основі протистояння опозицій, містить суперечність, зумовлюючи необхідність дії, на чому наголошував Г-В-Ф Гегель при вживанні поняття «колізія» К близький до неї, але вона відтворює більший масштаб суперечностей К як один із способів типізації зосереджується не на зображенні гостроти протидіючих сил, а на висвітленні їх суті, формує основу взаємопереходу змісту і форми, внутрішні складники твору за допомогою сюжету, композиції, літературних характерів Наприклад, душевна драма Отелло з однойменної п'єси В Шекспіра тривала доти, доки діяла інтрига Яго К у творі характеризують локальність, перехідність і фатальність В основу сюжету покладено порушення, що потребує усунення, розв'язання Від вибору К залежить втілення концепції твору, в якій його зовнішні ознаки (перебіг інтриги) поєднуються із внутрішніми, психологічними Виокремлюють К за типом зв'язку між сторонами (К-розмежування, К-протиставлення, К-зіткнення), за тематикою (політичний, громадський, етнічний, побутовий, родинний, морально-етичний тощо), за типологією (типовий, нетиповий), за місцем у структурі твору (головний, другорядний), за рівнем складності (простий, складний), за сферою побутування (зовнішній, внутрішній), за масштабом (локальний, панорамний), за психологічними особливостями людини (суперечності між обов'язком і честю, розумом і почуттям), соціальними та вродженими ознаками людини (станова нерівність, наявність-відсутність таланту, врода-потворність та ін), за субстанціональністю (перехідний, стійкий), безпосередністю чи опосередкованістю Існує також поділ К на персоніфікований, який охоплює групу персонажів із виразними характерами, що розкриваються у відповідних обставинах, та текстуально реалізований у поліфонічній системі твору у вигляді оповідача, персонажа, антитетичного оточенню тощо Особливого значення К надавали у драматургії, де він сприяв напруженості дії, розкриттю характерів дійових осіб Якщо у XIX ст життєві суперечності відтворювалися переважно на зовнішньому, подієвому рівні, то на межі XIX—XX ст митці стали більше акцентувати на внутрішніх суперечностях персонажів, у практиці модерністів переважало антиномічне напруження змісту і форми, композиції і теми, а за термінологією «нової критики» — текстури і структури З позиції структуралізму, К на всіх рівнях тексту розгортався у межах бінарних опозицій, будь-яке сюжетне протистояння було зумовлене значущим протиставленням внутрішньотекстових складників Натомість М Бахтін, висуваючи теорію карнавальної сміхової культури, вважав, що протилежності можуть бути замінені антиподами Проблемі художнього К присвячені наукові студії А Погрібного

Концентри́чний ме́тод (*лат con з, разом, centrum середина, грец methodos спосіб пізнання*), або **Спіра́льний ме́тод,** — метод, що використовується при потребі вивчити певну проблему (ідею), винесену у центр аналізу, довкола якої групуються дотичні, близькі проблеми Тому структура дослідження уподібнена до серії кілець, що немовби поступово наближаються до ідеї, до якої слід постійно звертатися, звіряти з нею обраний матеріал літературознавчого дослідження У письменстві К м з'являється при розгортанні складної нарації, що містить стрижневу проблему, якій письменник постійно приділяє увагу, щоразу повертається до неї, поглиблюючи й уточнюючи композиційні структури твору Найчастіше до такого прийому вдаються у детективних, авантюрних пригодницьких творах, хоч він може з'явитися і в інших жанрах, як у новому романі «Золоті плоди» Наталі Саррот чи в романі «Собор» О Гончара

Конце́пт (*лат conceptus думка, поняття, від concipio збираю, задумую*) — формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті Термін запровадив російський філософ та літературознавець С Аскольдов-Алексеєв (стаття «Концепт і слово», 1928), який тлумачив його як родове поняття, «мислене утворення, що заміщує в процесі думки невизначену кількість предметів одного і того ж типу» Використовуючи міркування свого попередника, Д Лихачов (стаття «Концептосфера російської мови») уточнював, що К постає як «наслідок зіткнення словникового значення слова з особистим та народним досвідом людини», а не утворений із безпосереднього лексичного значення, концентрує фаховий досвід у поезії, прозі, драматургії, теорії письменства тощо, залишаючи можливості для домислювання К як інформаційна структура художньої чи аналітичної свідомості вважається різносубстратною, відповідно організованою одиницею пам'яті, що містить сукупність знань про об'єкт літературного пізнання Сучасне розуміння поняття «К» формується з доби середньовіччя Так, П Абеляр вбачав у ньому ідею Бога, праобрази одиночних речей К перебуває між багатством мови та обмеженнями її застосування, тому його використання залежить від сучасного контексту та конкретного концептоносія Наприклад, К «жовтий князь» має значення для того, хто ознайомлений з однойменним романом В Барки і розуміє, в якому контексті вжите це словосполучення

Концептуалі́зм (*лат conceptus думка, поняття*) — стильова тенденція у постмодернізмі, представники якого створюють не так художній твір, як певну художню стратегію, концепцію, репрезентовану будь-яким артефактом, артистичним жестом, акцією Вони наголошують на понятійних, філософських компонентах мистецтва, форми якого розглядаються як похідні, покликані обслуговувати новий змістовий чинник пізні новели Х Л Борхеса, Х Кортасара, А Бітова, М Павича Джерелами К є ранній авангардизм, зокрема творчість футуристів, дадаїстів (М Дюшан, скульптура «Фонтан») Термін використовують і на позначення творчості, у якій максимальна простота, навіть примітивізація, виражає парадоксально загострену ідею Прийоми К застосовують О Ірванець, Ю Позаяк та ін

Концептуа́льне мисте́цтво (*лат conceptus думка, поняття*) — найрадикальніша стильова тенденція у мистецтві XX ст в межах авангарду «нової хвилі», представники якої декларували абсолютизовану відмову від художньої традиції, визначали тексти через власний смисловий знак, тобто концепт К м започатковане наприкінці 60-х XX ст американськими малярами-авангардистами (Дж Кошут, Д Хюбнер, Р Беррі, Я Вілсон та ін), які експонували свої роботи

у галереї С Сігелауба Вони вбачали цінність мистецтва не в його міметичних властивостях, а в ідеї про нього, у низці коментарів про його природу, в концептуальних моделях творів К м не визнає реалізму, схильного до синтетичної описовості, заперечує будь-які прояви формотворчості, принцип не лише зображення, а й вираження, притаманний кубістам чи експресіоністам, вдається до аналітичних речень, в яких визначає художню діяльність Такі особливості у тексті виражались абстрактною граматикою, протиставленою фізичній предметності, відображеній у слові Лексичні засоби та інформаційне призначення мови не відігравали особливої ролі Метою митців було створити нематеріальний, неонтологічний об'єкт, виконати перцептивну функцію Тому акцентували на пропозиційному модусі, а не на матеріальному, тобто наголошували на пропозиції, а не на художньому творі, отже, важливим ставав акт сприймання, а не предмет сприймання Завдання художньої діяльності полягало у знищенні візуальності й запровадженні чистої ідеї Абсолютизувалася практикована пізніми кубістами «відмова від зору» Пошуки нових засобів мови мистецтва спонукали прихильників К м до використання не підлеглих художній обробці світлин, кадрів технічних зйомок дорожнього руху, неретушованих портретних фотознімків, креслень, схем, мап тощо відповідно до методу документування За К м, основою творів були словникові визначення явищ, що відповідало уявленню, ніби «будь-яке мистецтво видається інформацією та комунікацією» (Я Вілсон) Тому до прийомів К м залучали засоби телебачення, радіомовлення, телеграфу, телефону, діапроектування, використовували досвід пізнього футуризму У межах К м зароджувалася і хвиля «неможливого мистецтва» Підґрунтям К м були філософія І Канта, неопозитивізм (Л Вітгенштайн, А Айєр та ін), структуралізм, докорінно переосмислений досвід авангардизму Визначальні положення К м виклав Дж Кошут у програмовій статті «Мистецтво після філософії» (1969), вважаючи, що когнітивно-методологічні функції в сучасній культурі може виконувати лише К м, а не філософія, яка переживає глибоку кризу Слід відмовитися від традиційної морфології класичного мистецтва, митець має формувати свої твори за допомогою словесних засобів, основою яких є комбінування текстових фрагментів — від колажів із газетних вирізок до застосування білих шрифтів на чорних щитах («Серія ідея як ідея») та текстових плакатів на місцевості («Матерія взагалі») Дж Кошут запевняв, що його твори неможливо побачити, оскільки вони мають вигляд вказівки на присутність інформації, «невидимої ефірної ідеї» Теоретичні узагальнення та практику Дж Кошута поглибили В Берджин, А Берн, М Рамсден, Г Хааке та ін Так, Д Хюбнер, вказуючи, що світ виповнений прекрасними предметами, вважав, що не варто додавати до них нові, слід лише «констатувати існування речей на мові часу і простору», тому що «мистецтво не має справи з будь-яким конкретним об'єктом» Я Вілсон обстоював засади «усного (орального) малярства», вважав за необхідне «говорити, а не займатися скульптурою» Р Беррі запропонував для виставки в Дюссельдорфі (1969) твір у вигляді інтерв'ю «*Який ваш твір для виставки „Проспект-69"? — Твір складається з ідей, які з'являться у людей після ознайомлення із таким інтерв'ю* [ ]» Він був і автором абстрактного моделювання («Фосфор-32, радіоактивний», «1400 КН 2 стрімка хвиля (АМ)» та ін) Р Беррі відкинув пропозицію поширення своїх робіт, тому що «вони не займають жодного місця, їх місцеперебування невідоме» У такому міркуванні простежується нігілістичний вплив дадаїзму, а також неоконструктивізму Керуючись метою викликати в реципієнта шок новизни, прихильники К м епатували усталені смаки, підписували «плями, повсякденні жести, живі скульптури, відсутність будь-чого, смерть, дірки, епідемії, таємничі скриньки, час та Бога» (К Мілле), захоплювалися езотеричним тайнописом, мовним ритуалом як ознаками «тотального мистецтва» Абсолютизація тавтологічного прийому часто спричинювала лаконізм парадоксальної фрази (Л Камнітцер «*Це — дзеркало Ви — написане речення*», Й Оно «*Візьміть звук зі стрілою каменя*» тощо) або ж певне її заперечення (сто ксерокопій з чистого аркуша паперу А Берна) Така тенденція характерна й для прихильників конкретної поезії Росії Апелюючи до чистоти, самодостатності художньої форми, вони приділяли увагу вже не їй, а умовам її виникнення, тому, на думку В Некрасова, К м варто було б назвати контекстуалізмом Змінюються відносини між автором та реципієнтом, якому надавалося пріоритету К м, перебуваючи у межах відчуженої мови, ставиться до неї як до «чорного ящика», до порожнього об'єкта, зображення з якого зникло, залишивши тільки рамку Такі артефакти («альбоми» І Кабакова, текст у «каталогах» Л Рубінштейна, «романи» В Сорокіна, цитата, зведена до центону в М Сухотіна) засвідчують фікцію, типовий симулякр, за яким починається мовчання, постає квінтесенція мінімалізму Якщо митці кінця 50—70-х XX ст тяжіли до соцарту (лізоанoвська група, московська школа концептуалізму), то пізніші іроністи (А Єрьоменко, Є Бунімович, В Коркія) вдавалися до ліризованої цитатності Хоч К м оформилось у другій половині XX ст, його елементи існували значно раніше, ніж виник авангардизм, зокрема у добу бароко (фігурний вірш) Водночас цей стиль варто розглядати як перехідний від модернізму до постмодернізму, адже пошуки у сфері моделювання словесного оточення та практика текстових колажів закладені тенденціями посмодерністської чуттєвості та інтертекстуальності

Конце́пція (*франц conception, від лат conceptio сприйняття*) — розгорнута система знань про предмет, позбавлена логічних суперечностей при тлумаченні складної проблеми чи явища Поняття розроблене в риториці, поширене в різних наукових дисциплінах, отже, і в літературознавстві Може базуватися на особистому досвіді інтерпретатора (письменника, літературознавця, літературного критика) або на позиції інших авторитетів К ґрунтується на особистому баченні суб'єктом відповідного предмета (теми), виборі проблеми для вивчення, зіставленні досвіду інших із власним, формуванні чіткої позиції, користуванні набором переконливих доказів Обрання предмета аналітичного дослідження зумовлене науковим мотивом чи авторським інтересом, наявністю відповідних знань про принципи і правила таксономії як теорії класифікації та систематизації результатів літературознавчого дослідження При формуванні К враховують стан вивчення проблеми, закони фор-

мальної або діалектичної логіки з відповідною доцільністю та поясненнями, застосовують індуктивний чи дедуктивний методи, використовують різні принципи, наприклад герменевтичні, формують теоретичні або загальні положення змісту, власне концепти, які обов'язково мають бути достовірними

Конце́рт (*італ. concerto, від concertare змагатися*) — виконання музичних та вокальних творів, а також естрадних, драматичних, хореографічних номерів за певною програмою, до якої може бути внесена декламація віршів, гуморесок, усмішок, новел, оповідань, уривків прози невеликого розміру. Поняття називає також сукупність творів для одного музичного інструмента і оркестру, різновид урочистої церковної музики

Конце́сія (*нім. Konzession, від лат. concessio поступка, дозвіл*) — епістрофа, термін Феофана Прокоповича

Конче́тто (*італ. concetto, ісп. concepto, англ. conceit*) — несподівана, вишукана, заснована на аналогії думка, яскрава метафора, ексцентричний образ, притаманні творчості митців доби бароко, стильовій тенденції петраркізму, деяких представників Ренесансу. Йшлося, за спостереженням англійського поета і критика С. Джонсона (XVIII ст.), про неузгоджене узгодження (discordia concors). Вважається, що Дж. Бруно одним із перших звернув увагу на такий феномен. Він у присвяті Ф. Сідні (трактат «Про героїчний ентузіазм», 1585), розмірковуючи про сутність світу, наголошував, що поет відчуває єдність всесвіту у різних його виявах. Його ідею розвинули Б. Грасіан-і-Моралес («Дотепність, або Мистецтво заохочення розуму», 1642), Е. Тезауро («Підзорна труба Арістотеля», 1655). К. засвідчене поезією Л. Гонгори-і-Арготе, Дж. Маріно та ін. Зразком К. вважають вірш «Прощання, що забороняє печаль» Дж. Донна, в якому закохані уподібнені до циркуля. Цей досвід перейняли модерністи, зокрема Т. С. Еліот, у доробку якого трапляються розгорнуті метафори, як-от порівняння вечора із хворим під хлороформом у «Любовній пісні Дж. Альфреда Пруфрока», та лаконічні у поемі «Безплідна земля» («*Я покажу вам жах у жмені праху*»)

«Кончільято́ре» («*Conciliatore*», *тобто «Посередник»*) — італійський науково-літературний журнал (Мілан, 1818—19), що виражав пасіонарну енергію антиавстрійського національно-визвольного руху. До авторського колективу періодичного видання належали Л. Порро Ламбертенгі, Ф. Конфалоньєрі, Дж. Берше, С. Пелліко, Е. Вісконті, Дж. Д. Романьозі, С. де Сісмонді та ін. діячі італійського руху опору, перейняті пафосом романтизму. Видання часопису було заборонене австрійською владою

Кон'юнкту́ра (*лат. conjungo з'єдную*) — сукупність зовнішніх умов та обставин, які впливають на хід і результат діяльності, зокрема письменника, внаслідок чого його твори, обслуговуючи позалітературні сфери, втрачають художню цінність. К. зловживали письменники «соцреалізму», які намагалися виконати соціальне замовлення компартії (виробничі романи чи панегірики вождям)

Кон'ю́нкція (*лат. conjunctio зв'язок, об'єднання*) — логічна операція, за якої складне висловлення, утворене поєднанням двох інших за допомогою сполучника *і*, буде істинним, якщо істинні обидва його складники

Копенга́генська структура́льна шко́ла — осередок структуралізму, заснований у 1931 мовознавцями Копенгагена на чолі з Л. Єльмслевим. До школи належали Г. Й. Ульдалль, В. Брендаль, Г. Х. Серензен, К. Тогеба. Мала на меті висвітлити теоретичні аспекти мови на високому рівні її сформованості, глосематики, переглядала позицію Ф. де Соссюра та женевської школи. Розроблену К. с. ш. концепцію поетики використовували лінгвісти й літературознавці XX ст.

Ко́пія тво́ру (*лат. copia велика кількість*) — точний список з оригіналу твору, відбиток контактного чи проекційного фотодруку зображень на світлочутливих матеріалах або папері, ксерокопія

Копуляти́вне (*лат. copulatio єднання*) **су́дження** — сполучувальне судження, в якому єднальним сполучником *і* охоплено кілька суджень, що відображають одну і ту саму ознаку кількох предметів чи явищ

Ко́ра (*грец. kora цнотлива, незаймана*) — архетипний образ потенційного оновлення жінки або чоловіка. Поняття, запозичене К.-Г. Юнгом з давньогрецьких міфів, у яких воно називало жіночу цноту. Явище тлумачиться як біполярне, асоціюється з діадою «мати — весталка», характерне переважно для несвідомого жінки, відображене як постать надзвичайної особистості чи самості, здебільшого юної незнайомки, якій загрожує небезпека. Іноді К. стає жертвою неочікуваних оргій. К. й Деметра (постійний зв'язок «дочка — мати»), розширюють фемінний простір з вимірами давнього та нового, виражають ідею подоланого часу та безсмертя. У чоловіків К. відповідає Анімі, аспекту їх несвідомого. Зокрема, її вплив відчутний у «жіночій ліриці» Т. Шевченка, в поезії В. Сосюри та ін.

Кора́н (*араб. qor'an, qur'an, букв. зібрання, читання*) — священна книга мусульман, яка, за їх уявленням, зберігається на небі коло Аллаха, перша системна пам'ятка арабської писемності. Прихильники ісламу називають її Калям Аллаг (Слово Боже), Кітаб Аллаг (Боже Писання), Ель-Кітаб (Священне Писання). Ас-Сухуф (Благородний сувій), Аз-Зікр (Нагадування, Пересторога) тощо. Автором К. вважають засновника ісламу Мухаммеда (570—632), який жив у Мецці та Медині, продовжуючи традицію ханіфів, що поширювали «віру Ібрагіма» (Авраама). Основою цієї концепції були збірки проповідей, молитов, притч, обрядових та правничих настанов, біблійні сюжети, ремінісценції з єврейської Агади, християнських апокрифів, гімнів, містика Єфрема Сиріна. Вона створювалася в інтертекстуальному полі, тому належить до авраамічного циклу віровчень: юдаїзм — християнство — іслам. Водночас К. подавав власну інтерпретацію сакральних текстів, живився джерелами арабського фольклору, витворюючи свій езотеричний варіант священної моделі світу. Так, на відміну від християнського уявлення, пекло і рай в ісламському топосі розташовані відповідно на першому та останньому, сьомому небі, у їх змалюванні використані алюзії на домусульманські міфи, зокрема рай, де живуть вічно вродливі та цнотливі гурії, називається іранським словом *фірдаус*. Наділений неординарним поетичним хистом сорокарічний Мухаммед у 610—632 сформулював космогонічні та есхатологічні концепти буття, етичні норми людської поведінки. Його нібі під час молитви архангел Джібріл (Гавриїл) пе-

реніс до Єрусалиму та до трону Божого, де він отримав дар пророка, зразок сакрального тексту, Матір Книги (Омм аль Кітаб) від Святого Духа (ар-рух аль-кудус) Ці події висвітлені у кількох версіях священної книги мусульман У 97-й сурі вказано, що Мухамед отримав К з неба, звідки зійшли янголи й дух, натомість 53-тя і 81-ша наголошують, що передавання книги було здійснене під час видіння вдень, 53-тя доводить, що пророк безпосередньо бачив Бога Акцент на метафізичності, безпосередньому спілкуванні з Аллахом усував проблему часу, утверджував екзистенцію у вимірах вічності, на відміну від Старого чи Нового Завітів (крім «Об'явлення Св Іоанна»), у яких розгортався лінійний час Дотримуючись логіки викладу П'ятикнижжя, Книги Даниїла, пророцтв Амоса, Ісайї, Єремії та ін, Мухаммед приділив увагу опису останнього періоду сакральної історії, яка завершується пануванням лжемесії Даджала, що загрожує руїною та переслідуванням вірних Проте біблійні та євангельські постаті (Христос теж названий пророком) лише передують появі Мухаммеда — справжнього богообраного пророка Він не називає себе чудотворцем, наголошує на своїй смертній природі та людській недосконалості (втеча до Медіант ен-небі, тобто до Медини) Епічне полотно одкровення, що мало ліричні вставки, було призначене для виголошування, увібрало стилістику усного мовлення, риторичні фігури ораторсько-повчальної прози Керуючись у К естетичним принципом («Аллах красивий і любить красу»), його автор створив синкретичну жанрову структуру, зразок арабської ранньої прози, для якого характерні багатство тропіки, окремі ознаки «темного» стилю Тексти К активізували розвиток лірики, історичних оповідей тощо Пієтет до нього послабився в період розвитку касиди й ґазелі, власне поезії кохання, однак суфії (Ансарі, Джамі та ін) відновили попередню традицію Ранніми послідовниками Мухаммеда були його перша дружина Хадіджа та родичі, зокрема аз-Зубейр та воєначальник Саад ібн Абі Ваккас, купці Тальха та Абдурахман ібн Аур Першу біографію пророка записав Ібн Іехак (середина VIII ст), вона збереглася у переробці Ібн Гішама (?—834) та частково серед цитат історика ат-Табарі (?—923) Після смерті вчителя всі його твори зібрав його учень Зейд ібн Сабіт за велінням Халіфа Абу Бекра, а приблизно в 651 вони були оформлені в одну рукописну книгу за наказом халіфа Османа ібн Аффана (Османова редакція) Він звелів виготовити чотири ідентичні списки, оригінал зберігати в Медині, а копії надіслати до Дамаска, Басри та Куфа У той час існувало ще кілька версій К, тому за династії Омейядів (661—750) текст був остаточно впорядкований, із семи варіантів канонічними визнають два — Асима та Нафі У К виокремлюють тридцять рівних частин (джузів), що складаються з ритмічних або смислових фрагментів — айятів (6204 у кожному розділі), власне віршів, «чудесних свідоцтв», згрупованих за спільними ознаками (сурами, тобто «рядом каменів, що утворюють стіну») Так, Османова редакція К нараховує 114 сур довгі, пізніші за походженням сури, крім першої, найголовнішої для мусульман, «Фатихи» («Та, що відкриває»), мають космогонічну тематику, подані на початку, короткі, схожі на моральні максими, — наприкінці Найдовша друга сура охоплює 286 айятів, найкоротші (103-тя, 108-ма, 110-та) містять їх по три, згрупованих за тематикою («Жінки», «Юсуф» тощо) Більшість текстів К написані римованою прозою (саджем), особливістю якої було те, що кілька айятів мають однаковий завершальний склад Сури Османової редакції, за мусульманською традицією, розмежовані за часом та місцем виконання Йдеться про 90 мекканських сур, емоційно піднесених, вишуканих, зі стильовими та мовними особливостями, які відрізняються від спокійніших за інтонацією, перейнятих дидактичними настановами 24 мединських (з 622) До мекканських ще додані рахманські (проповіді єдинобожжя) та пророчі У К майже відсутній сюжет, тому текст потребував коментарів, що спочатку застосовувалися задля спростування поганської сунни (шляху) і протиставлення їй сунни, яка мала поширювати оповіді про вчинки і проповіді Мухаммеда та його родину Так виник жанр хадіси К був інтертекстуальною основою художніх творів, наприклад, «Послання до янголів», «Послання про прощення» Абу-ль-Ала аль-Мааррe (X—XI ст), «Юзуф і Зулейка» Фірдоусі, вірші у прозі Абу-ль Муайяда (1879—1946) тощо В Європі з ним вперше познайомилися в X—XI ст, на києворуських землях твори цього жанру запровадив андалузький араб Абу Хамід Мухаммед аль-Гарнаті, який навчав у Києві мусульман Перший недосконалий переклад К латиною зробив чернець із Честера (XII ст), надрукований 1543 з передмовою М Лютера і М Меланхтона Спробу наукового перекладу з коментарями («Спростування Корану», 1968) здійснив Л Маррачі у Венеції К був також частково перекладений на білоруську мову (XVI—XVII ст) Повний польський переклад К, опублікований у 1858 у Варшаві з коментарем В Костюшка, здійснив імам Ян Мурза Тарак Бучацький Над перекладом цієї книги на російську мову працювали П Постников (1716), М Верьовкін (1790), К Ніколаєв (1864), генерал Д Богуславський (1871, досі не опублікований), Г Саблуков (1878), відомий арабіст І Крачковський (1963) та ін Повний україномовний переклад К, ще не надрукований, здійснив львів'янин О Абраньчук-Лисенецький (1913), інший варіант перекладу з оригіналу запропонував львівський сходознавець Я Полотнюк (1990) Наукове вивчення К започатковане в XIX ст, а в українській орієнталістиці його здійснював А Кримський, який видав російською мовою «Сури найдавнішого часу (переклад з поясненнями»), що з'явилися в 1905 у Москві Текст К був предметом наукових студій Т Нольдеке, Т Кезми, А Ковалівського, В Бейліса, Ю Кочубея, В Рибалкіна та ін Пам'ятка розширила інтертекстуальний простір світової літератури завдяки їй з'явились історичний твір «Коран і Магомет» Вольтера, в якому переглянуто упереджене трактування Пророка з позиції Просвітництва, незавершена трагедія «Магомет», «Західно-східний диван» Й-В Гете, драма «Магомет — Пророк Мекки» К фон Гюндерода, «Наслідування Корану» О Пушкіна, низка поезій П Куліша, Лесі Українки, цикл «Мусульманський рай Любощі та раювання» А Кримського та ін У польській літературі існує переказ К «Міфи та перекази в країні Пророка» (1983) Р Півінського У 2002 у видавництві «Стилос» (Київ) з'явився фрагмент першого академічного перекладу К українською мовою (п'ята частина всього тексту, чотири початкові сури), здійсненого В Рибалкіним Видання супроводжує ґрун-

товний коментар, в основу якого покладено автохтонну екзегезу, класичні арабські словники, досвід зарубіжних та українських орієнталістів, подано список відповідних досліджень, довідково-бібліографічні праці, принципи транслітерації.

Коре́кта, або **Коректу́ра** (*англ. proof-reading, нім. Korrektur, франц. epreuve, польс. korekta, рос. корректура, від лат. correctura: виправлення*), — виправлення помилок (правка), помічених у редакторському оригіналі, гранках, зверстаних сторінках, на відбитку друкарського набору; відбиток, призначений для усунення помилок, внесення часткових уточнень, зроблених коректором. К. є важливим способом досягнення адекватності тексту та його графічного втілення. У ній виокремлюють два етапи: читання відбитків та правка друкованого тексту.

Коре́ктор (*лат. corrector: той, хто виправляє*) — фахівець, який виправляє друкарські помилки на пробному відбитку (графічному зображенні) тексту. К. має досконало знати нормативну граматику, літературні норми мови, її правопис.

Коректу́рні зна́ки — система умовних позначок, яку застосовують при правці друкарського набору. К. з. позначають заміну літер, викидання чи вставлення тексту, зменшення пробілів, коригування шрифтів, усунення технічних дефектів набору, співвіднесення тексту з орфографічними, граматичними та синтаксичними вимогами, з авторською волею. К. з. передбачають чіткі виправлення, наносяться у правленому тексті та дублюються на його берегах.

Корелятú́вні слова́ — див.: **Співвідно́сні слова́**.

Коре́ляція (*лат. correllatio: співвідношення*) — відповідність, взаємозумовленість частин художнього твору, його композиції тощо; співвіднесення читачем різних етапів еволюції художнього твору для вивірення вражень від рецепції тексту, віднайдення оптимального «горизонту очікування», пошук у свідченнях письменника, коментарях його задуму та авторської волі.

Кореспонде́нт (*франц. correspondant, від лат. correspondens, correspondentis: той, хто повідомляє*) — у широкому значенні — особа, що пише і надсилає листи адресатові; збігається з поняттям «адресант», який з кимось листується у справах певної установи чи підприємства, зокрема видавництва. У вузькому розумінні — штатний працівник редакції періодичного видання чи радіомовлення, телебачення, прес-агентства, який готує власні матеріали (кореспонденції) для друку або передавання в ефірі. Існує диференціація К. залежно від виконуваних ними функцій: власний кореспондент (власкор), який репрезентує редакцію в регіонах, звідки систематично подає необхідну інформацію; спеціальний кореспондент (спецкор) — журналіст високої кваліфікації, який, виїжджаючи на місце подій, виконує персональні завдання головного редактора чи відповідального секретаря; військовий кореспондент; позаштатний кореспондент; громадський кореспондент; колективний кореспондент.

Кореспонде́нція (*лат. correspondere: відповідати, погоджуватися*) — жанр публіцистики та журналістики, в якому оперативно, достовірно відображають події довкілля (картини, епізоди, факти), що підлягають нагальному висвітленню й аналізу з викладенням висновків та узагальнень. Оперуючи різними даними, К. розкриває суть зображуваних подій, явищ, інтерпретує їх, викладає у відповідній послідовності та взаємозв'язках. Залежно від завдання К. може бути інформативною або аналітичною. К. інформативна подає короткі повідомлення про факти без їх оцінки, натомість аналітична (постановча, критична, роздум) ґрунтовно аналізує різні факти і явища. У К. поєднані жанрові елементи репортажу, інтерв'ю, замітки, нарису, фейлетону тощо, застосовуються авторські ремарки, діалоги, пейзажні замальовки. К. називають також листи поштово-телеграфного відправлення.

«Корифе́ї украї́нського теа́тру» (*нім. Koryphäe, франц. coryhée, від грец. koryphaios: вождь, ватаг*) — визначні представники української культури, діяльність яких сприяла формуванню професійного театру, становленню його репертуару й жанру драматургії. Їх творчість розвинулась у річищі культурно-просвітницького руху як відповідь на русифікаторську політику Російської імперії щодо українського народу, окреслену Валуєвським циркуляром й Емським указом. Їх назва походить від назви лідера хору в давньогрецькому театрі, обов'язками якого були керування хором під час вистав, подавання реплік у діалозі з акторами, іноді — виступи від імені хору. Нині поняття «корифей» стосується головного актора кордебалету, а в переносному значенні позначає провідних митців, діячів культури, зокрема «К. у. т.» Дозвіл Міністерства внутрішніх справ, наданий антрепренеру Г. Ашкаренку і драматургу М. Кропивницькому на формування самостійної театральної трупи (Єлисаветград, 1881), започаткував професійне сценічне мистецтво, що спиралося на традицію аматорського театру. 10 січня 1882 відбулася вистава «Назар Стодоля» за однойменним твором Т. Шевченка; роль Назара виконував М. Садовський, а Хоми Кичатого — М. Кропивницький. Трупа, реорганізована в українське акторське товариство, мала великий успіх у Кременчуці, Харкові, Києві та ін. містах. У 1883 її очолив М. Старицький, який доклав значних зусиль для розвитку національного театру. Нові утиски спричинили його розмежування у 1885 на дві частини на чолі з М. Старицьким та М. Кропивницьким. Крім них, активну участь у становленні театрального мистецтва брали брати Тобілевичі — М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, а також Марія Тобілевич-Садовська (Барілотті), Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська, І. Загорський, А. Максимович та ін. Вони припинили інерцію котляревщини та дискредитацію українця на сцені, якому протиставлявся росіянин. Іншими виявами імперської політики щодо українського театру було те, що слова «запорожець», «козак», «рідний край» переслідувала цензура; низка історичних і побутових п'єс («Богдан Хмельницький», «Розбите серце» М. Старицького, «Титарівна» М. Кропивницького, «Роман Волох», «Сербин», «Що було та мохом поросло» І. Карпенка-Карого, «Ольга Носачівна», «Порвалась нитка» О. Кониського) була вилучена цензурою з репертуару «К. у. т.» за вживання української мови. Українську п'єсу дозволяли ставити після російської на стільки ж дій. Генерал-губернатор Дрентельн, керуючись поправкою до Емського указу, заборонив діяльність «К. у. т.» упродовж десяти років на підлеглій йому території (Київщина, Чернігівщи-

на, Полтавщина, Волинь, Поділля), тому вони гастролювали на Кубані, Воронежчині, в Саратові, Петербурзі, Варшаві тощо, викликаючи захоплення у глядачів Успіх театру відзначений у газетах «Дон» (1884, 29 липня) та «Воронежский телеграф» (1884, 29 липня) Найпопулярнішим був колектив М Кропивницького, який гастролював у Петербурзі та Москві (1886—87) Це стало свідченням визнання українського професійного театру Керівник трупи, використавши досвід Майнінгентського театру і будучи противником зовнішніх ефектів, яким протиставляв життєву простоту, сформував акторський колектив, створив композиції синкретичного спектаклю, в якому пісні і танці органічно поєднувались із драматичним дійством Він запровадив прийом, названий пізніше публічною самотністю (К Станіславський), коли актор грає, немовби не помічаючи глядачів Його соціально-побутовий театр з виразними ознаками етнографізму функціонував поруч із романтично-героїчним (М Старицький) та соціально-реалістичним (І Карпенко-Карий) Творів у репертуарі завжди бракувало, тому «К у т» або переробляли вже відомі драми, або інсценізували прозові чи поетичні твори письменників, або самі писали п'єси Так, М Старицький часто вдавався до інтертекстуальних прийомів, переінакшуючи повісті М Гоголя («Сорочинський ярмарок», «Різдвяна ніч»), адаптував до сценічних потреб твори «Чорноморці» Я Кухаренка, «На Кожум'яках» І Нечуя-Левицького («За двома зайцями»), вдаючись до інтертекстуальності, писав п'єси, зокрема на історичну тематику («Оборона Буші») М Кропивницький був автором до 40 драматичних творів, переважно мелодрам, у яких романтизувався етнографічний сільський побут («По ревізії», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Пошились у дурні» тощо) Особливий внесок в українську драматургію зробив І Карпенко-Карий Його реалістичні п'єси позначені ознаками народництва Їх розмежовують на родинно-побутові з перевагою особистісно-моральних настанов («Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Хазяїн» тощо), в яких фабульною основою були суспільні суперечності, та історично-романтичні з поетизацією минулого, як-от трагедія «Сава Чалий» У 1888 діяло три трупи (М Кропивницького, М Старицького, М Садовського), кожна з яких налічувала до сорока осіб без музик Згодом П Саксаганський разом з І Карпенком-Карим організував акторський колектив, до якого увійшли Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська, В Василько, А Максимович, І Науменко та ін Найдовше проіснувало «Театральне товариство російсько-малоросійських артистів» під керівництвом П Саксаганського, який, відійшовши від принципу етнографізму, усуваючи імпровізацію зі сценічного, фіксованого мізансценами дійства, запровадив соціально-психологічну драму, виховав ціле покоління акторів — Г Юру, І Козловського, Б Романицького, Оксану Петрусенко та ін У 1900 до нього приєдналися М Кропивницький та Марія Заньковецька, однак невдовзі вони вирушили на гастролі (1905) до Галичини П Саксаганський після смерті І Карпенка-Карого також гастролює Важливим етапом еволюції «К у т» була діяльність стаціонарного театру М Садовського у київському Народному Троїцькому домі Його репертуар, зберігаючи етнографічно-побутові традиції сценічного мистецтва, поповнювався, часто всупереч усталеному народницькому дискурсу, творами європейської класики та модернізму («Надія» Г Гейєрманса, «Зачароване коло» Ф Ріделя тощо), а також новітньої української драматургії («Брехня», «Натусь», «Молода кров» В Винниченка, «Камінний господар» Лесі Українки та ін) На кону ставили й опери, як-от «Мазепа» Ю Словацького, у якій М Садовський виконував ролі Мазепи та Воєводи, «Продана наречена» Б Сметани З акторського колективу М Садовського розвинувся «Молодий театр» Леся Курбаса, що невдовзі окреслив альтернативний шлях української драматургії у річищі модернізму

Кóрінь — постмодерністська метафора, запроваджена Ж Дельозом та Ф Гваттарі («Ризома») для означення властивої класичній метафізиці настанови на ціннісне сприйняття глибини як символу місцезнаходження ноуменальної (осягнутої розумом) сутності та джерела явища За традицією, як відзначають дослідники, «образом світу вважається дерево», а його «символом» — К , до якого апелювали ще неоплатоніки, вбачаючи в ньому позачуттєве начало світового процесу У європейській культурі метафора К наскрізна від античності до XX ст Постмодернізм здійснює критичний її перегляд, супроводжуючи його відмовою від глибини в метафізичному та просторово-топологічному аспектах На думку М Фуко, за речами прихована «не так істотна та позачасова таємниця, як таємниця, позбавлена суті» Якщо традиційне пізнання прагнуло реконструювати іманентний, неочевидний Логос певного процесу, то постметафізичне мислення висловлює сумнів щодо сенсу буття Замість метафори К пропонують вживати метафору бульби, що має відмінний семантичний зміст, адже в ризомі відсутні кореневі позиції, натомість окреслюються перманентно динамічні лінії зісковзування, що нагадують «незамкнені кільця», мережу, просторово локалізовану на поверхні предмета, витлумачувану як складання Водночас постмодерністи не визнають семантики стрижня, зосередженої на пошуках причиново-наслідкових зв'язків Така глибинна структура, на переконання Ж Дельоза та Ф Гваттарі, схожа на базову об'єктивну послідовність, розкладену на безпосередні складники Дослідники не погоджуються з розумінням К як фундаментальної, пов'язаної з практикою сцієнтизму інтенції, спрямованої на виявлення універсального буття Класична метафізика, тлумачена як проблема корінної єдності, відображена у книжній літературі, ніколи не була розмаїтою Натомість постмодерністська версія ідеографічна, здатна трактувати кожне явище як принципово неповторну, унікальну подію Множинність слід створювати, не додаючи до неї зовнішніх якостей, а використовуючи лише ті, які їй властиві Виявити єдине у розмаїтті можна завдяки ризомі Важливим моментом критики постмодерністами метафори К вважається традиційна практика дуального розгалужування, формування опозицій задля духовного ладу, що виявляється наразі ілюзорним Європейська орієнтація на тріаду також має в основі цю метафору, бо зберігається стрижень, який підтримує вторинні К Характерним проявом бінаризму, на думку Ж Дельоза та Ф Гваттарі, може бути лінгвістичне дерево Н Хомського Постметафізичне мислення схильне не поєднувати множинність із Єдиним, а інтерпретувати її в аспекті ризоми, що «викриває деревоподібні

псевдомножинності», обстоювати принципово новий гетерогенний тип цілісності з перетинами кількох множинних вимірів Таким чином долається лінійний характер процесів, що відбуваються в метафорі К та європейському світоуявленні, пропонується безкоренева модель буття, базована на принципі ризоми

Корле́ — форма стансів у давньоіспанській поезії, дванадцятиверсова строфа, що пропорційно розбивалася системою рим (*abc abc def def*) на два шестиверси, третій та шостий віршові рядки яких мали усічений вигляд Зразок такого віршування — «Станси на смерть батька, капітана Родріго» Х Манріке (XV ст)

Королівська строфа́, або **Чо́серівська строфа́,** — поширена семирядкова силабо-тонічна строфа з римою *ababbcc*, створена реформатором англійського віршування поетом Дж Чосером (поеми «Пташиний парламент», «Троіл та Хрезеіда», прибл 1385, окремі частини «Кентерберійських оповідей», 1380) До запровадження цієї віршової форми використовували алітерований та силабічний вірш Назва «К с » може бути зумовлена тим, що її любив король Яків І Шотландський (1394—1437), який написав поетичний твір «Книга короля», що складався із 197 строф Її використовували шотландські чосеріанці (Р Генрісон, К Дунбар, Г Дуглас, Д Ліндсей), палацовий поет-петраркіст Т Вайєт, а також Е Спенсер, В Шекспір («Зґвалтована Лукреція»), а в XIX ст — В Вордсворт, В Морріс, у XX ст — Дж Мейсфілд та ін Вона була популярною і в М Опіца, В Тредіаковського та ін

«Корона́ція сло́ва» — Всеукраїнський конкурс романів та кіносценаріїв, який має на меті заповнити національний книжковий ринок конкурентоспроможною україномовною белетристикою (детективи, трилери, пригодницька, історична, психологічна, еротична тощо проза), передусім масового характеру Заснований у 1999 головою концерну «Крафт Фудз Україна» Ю Логушем, генеральним директором телеканалу «1+1» О Роднянським та В Оселедчиком Обов'язки координатора проекту виконує М Гриценко Засновники конкурсу дотримуються настанов незаангажованості, вважають, що не існує елітарної чи егалітарної книги За час існування «К с » з'явилося до 40 романів, опублікованих у видавництвах «Кальварія», «Основи», «Махаон», «Аверс», «Піраміда», «Тезис», «Підручники & посібники» Основною умовою конкурсу є анонімність авторів Зазвичай україномовні рукописи надсилаються під псевдонімами, імена авторів розголошуються після рейтингового підбиття підсумків та визначення переможців конкурсу З рукописами, надісланими на конкурс, працює комісія (Б Жолдак, В Портяк, М Ілленко, М Сидоржевський, А Кравченко, Д Стус, Світлана Короненко, О Ільченко та ін) на чолі з головою журі П Федюком Учасники конкурсу отримують грошові премії Участь у ньому беруть як письменники-початківці, так і представники НСПУ, АУП, зокрема В Шкляр, А Кокотюха, Ірен Роздобудько, Анна Хома, Лариса Денисенко, О Вільчинський, Наталя Очкур, Ольга Компанієць та ін За словами співкерівника «К с » Ніни Герасименко, сьогодні «народжується нова хвиля письменників, яка визріла внутрішньо, яка є професійною» Такими, на її думку, є Марина Гримич, Ю Макаров («Культурний шар»), Марина Павленко («Білосніжка із „6-В"») та ін Серед кіносценаріїв вирізняються «Сто тисяч за кохання» В Трубая, «Візит до папи» Юлії Боднарчук, «Останній забій» О Росича, «Дума про трьох братів» Ярослави Горбач

Коро́тке замика́ння — прийом, за допомогою якого в читача викликають стан шоку, заважаючи йому при сприйнятті постмодерністського письма вдаватися до звичних категорій традиційної літератури, термін англійського теоретика Д Лоджа На його думку, будь-який літературний твір тлумачиться при порівнянні з довкіллям, тому між ними постає щілина, дистанція, яку слід усунути, вдаючись до К з При цьому використовуються металітературні прийоми, що спрямовані на виявлення в одному творі фактичного і фіктивного начал, присутності автора та проблеми авторства Д Лодж ілюструє принцип дії К з епізодом із роману «Сніданок чемпіона» К Воннегута події у барі, коли колишній в'язень Вейн Гублер, беручи напій, почув голос «"Блек-енд-Вайт" ти розбав!», немовби адресований особі, яка завдала персонажу багато лиха Йдеться про оголення прийому, показ процесу письма, який спантеличує реципієнта, ставить реального автора на один рівень із його вигаданими героями З огляду на це факт написання твору та його прочитання стають сумнівними Оманливе наближення літератури до дійсності, на яку впливають сучасність, політичні інсинуації, рекламні ефекти, хроніка та ін «реальний життєвий» матеріал, обертається псевдофактографічністю, псевдодокументалізмом, зокрема при залученні до художнього твору непроінтерпретованих реалій Псевдодокументалізм вважається неподоланною суперечливістю художнього образу, коли він вживається задля абсурдного відтворення детермінант, звернення письменника, прихованого за авторською маскою, до гротеску, до контрастування

Коро́ткий Ки́ївський літо́пис — пам'ятка української, почасти білоруської писемності XVI ст , в якій висвітлюються події 862—1515, що відбувались на території Київщини, Волині та Білорусі, в Новгороді, Смоленську, у Твері, Москві Її мова близька до живонародної Вважається частиною Супрасльського літопису Містить окремі виписки із Західноруського (Литовського) літопису У творі вміщені детальні описи останніх 35 років з періоду відображеного у пам'ятці, зокрема йдеться про страту київського князя Михайла Олельковича (1481), спустошливий напад ординців Менглі-Гірея на Київ (1482), про набіги татар на Волинь (1491, 1496), про напад Москви на Смоленськ (1515), про блискучу перемогу князя Костянтина Острозького над військами московського князя Василія III під Оршею (1515) Текст свідчить про ерудованість анонімного автора, його нахил до художнього мислення, що узгоджується з історичною конкретикою Останній запис про зруйнування турками Царгорода зроблено в 1543 у Супрасльському монастирі

«Коро́ткий літо́пис Малої Росії з 1506 до 1776 [..]» («Кра́ткая ле́топись Ма́лыя Росси́и с 1506 по 1776 год с изъявле́нием настоя́щего о́браза та́мошнего правле́ния») — український літопис, складений на основі «Короткого літопису Малоросії» та виданий (СПб , 1777) істориком і письменником В Рубаном, авторство якого встановлене за описом подій у Лівобережній Україні 1734—76 У творі подані документи про ліквідацію Гетьманщини, запровадження Другої Малоросійської колегії, списки гетьманів, вищої ко-

зацької старшини, єпископів тощо. Система управління в тогочасній Україні була висвітлена О. Безбородьком. Літопис доповнений додатком «Землеопис Малої Росії [...]», статистичними даними за 1764 щодо населення десяти полків Лівобережжя, прикінцевим абетковим географічним покажчиком.

«Корóткий óпис Малорóсії» («Крáткое описáние Малорóссии») — пам'ятка української писемності (30-ті XVIII ст.), присвячена подіям 1340—1734, написана книжною мовою. Анонімний автор доводив зв'язок козацтва з традиціями Київської Русі, був прихильником національно-визвольної війни, очоленої Богданом Хмельницьким, колоритно змальовував постаті Северина Наливайка, Івана Богуна, Семена Палія та ін. Він використовував козацький літопис Григорія Грабянки, що засвідчене центонами та ін. інтертекстуальними прийомами компілятивного популярного твору. «К. о. М.» став основою «Короткого літопису Малої Росії з 1506 по 1776 рік [...]» , позначився на «Історії Русів», зацікавив німецького та французького історика Ж. Б. Шерера, який опублікував його у книзі «Аннали Малоросії» (Париж, 1788).

Корóткий склад — склад в античній метриці, який містив короткий голосний звук чи приголосний з коротким голосним, за довжиною дорівнював одній морі (хронос протос). У російській віршознавчій термінології означає частку (долю). У давніх підручниках з версифікації так, не завжди вдало, за аналогією з античним віршем, називали ненаголошений склад.

Короткометрáжний телефíльм — кінострічка обсягом від десяти хвилин до години.

Кóрпус (*лат. corpus: тіло; організація, основа, суть*) — найуживаніший у традиційній типографії друкарський шрифт розміром (кеглем) десять пунктів (3,76 мм), яким вперше було надруковано звід законів цивільного права за візантійського імператора Юстиніана.

Коррíдо (*ісп. corrida: біг*) — пісенний жанр іспанського фольклору, який склався на основі народного романсу та балади, виконувався під акомпанемент гітари. Має вигляд катренів із восьмискладових версів з асонансом у першому віршовому рядку. Пов'язаний з іншими жанрами мексиканського фольклору — коплою, десимою, хакарою.

Косáрські пісні — ліричні твори, тематично близькі до гребовицьких та жниварських пісень, менш пов'язані з календарними обрядами, стосуються сільськогосподарських робіт, які передували жнивам, іноді збігалися з ними:

Вийшли в поле косарі
Косить ранком на зорі.
Приспів (повторюється після кожного рядка):
Ей, нуте, косарі, бо нерано почали;
Хоч не рано почали, та багато утяли!
До обіда покосили,
Гострі коси притупили,
По обіді оддихали,
Потім коси поклепали.
Ополудні гребли сіно
І в валочки клали щільно.
Ввечері холодком
Клали в копочки рядком.
Завтра треба рано встати,
У стіжечки щоб покласти.
Як стіжечки покінчаєм,
По-козацьки погуляєм!

Текст пісні відтворює своєрідну естетизовану формулу «технології» косіння.

Космíзм (*грец. kostos: Всесвіт*) — художнє трактування тем, мотивів, пов'язаних із уявленнями людини про космічну сферу. У міфах поширені фабули світотворення, що пізніше трансформувалися у різножанрові фольклорні версії. К. може бути одним із провідних мотивів певної стильової тенденції. Так, у доробку революційних романтиків, футуристів та пролеткультівців на межі 10—20-х XX ст. поширилися планетарні настрої, зумовлені поривом до «світової революції», спровокованим жовтневим переворотом 1917. Вони позначилися не лише на віршовому доробку «Кузницы», В. Маяковського, В. Хлєбнікова, а й українських поетів — М. Семенка («Тов. Сонце»), П. Тичини («В космічному оркестрі»), В. Еллана («Електра»), М. Хвильового («В електричний вік»), В. Сосюри («Навколо») та ін. До космічних мотивів звертався також Б.-І. Антонич, надаючи їм міфософічного значення. У 60-ті XX ст. К. знову домінує в ліриці, зокрема І. Драча (поема «Ніж у сонці»), М. Вінграновського (збірка «Атомні прелюди») та ін. У поезії спостерігали спроби синтезувати енергію шістдесятництва з тенденціями НТР, сприйнятими за прогрес, з першими польотами в космос.

Космóнім (*грец. kostos: Всесвіт і onyma: ім'я*) — астронім, власна назва природних космічних об'єктів. Є предметом дослідження ономастики. К. поділяють на народні та наукові: *Пасіка — Мала Ведмедиця, Ківш — Велика Ведмедиця, Кіл, Прикіл — Полярна зірка, Зірниця — Венера* тощо.

«Кóсмос» — назва кількох видавництв. Так, у Києві функціонували видавництво (весна—літо 1919), підпорядковане ЦК КП(б)У, що випускало «Белетристичну серію» («Червона зоря» О. Богданова, оповідання А. Франса тощо); американсько-українське видавництво (1922—24), пов'язане з міжнародною асоціацією «Кларте», в якому друкували науково-популярну і художню літературу (роман «Залізна п'ята» Дж. Лондона, п'єса «Юда» Е. Мюзама та ін.). У Харкові російськомовне видавництво (1923—30) випускало серію «Російські класики» в перекладі українською мовою: «Записки лікаря» В. Вересаєва, «Поєдинок» О. Купріна, «Червоний сміх» та ін. оповідання Л. Андреєва, «Нариси бурси» М. Помяловського, «Батьки і діти» І. Тургенєва.

Костумбрúзм (*ісп. costumbrismo, від costumbre: звичай*) — напрям у художній літературі та малярстві Іспанії й Латинської Америки XIX ст., породжений віяннями романтизму, захопленням народною культурою, місцевим колоритом, ідеалізацією патріархальних звичаїв, пов'язаний із піднесенням національної самосвідомості. К. в Іспанії спирався на творчий досвід С. Міньяно («Листи простака-баглая») (1820), позначився на творчості Р. де Месонеро Романоса (цикл «Мадридська панорама»), М. Х. де Ларри (п'єса «Масіас»), С. Естебанеса Кальдерона (збірка «Андалузькі сцени»), Х. Сомоса (збірка «Прозові нариси»), С. Лопеса Перегріна та ін., у Латинській Америці — на доробку Х. Х. Вальєхо (Чилі), Р. Пальми (Перу), Х. де Дьоса Рестрепо, Х. М. Маррокіна, Т. Карраскільї, Х. Ісаакса (Колумбія), Х. Б. Маралеса,

М. Пайно, Г. Пріето (Мексика), М. Аргуельо Мора (Коста-Ріка) та ін. Письменники часто зверталися до нарису-портрета, нарису звичаїв, етнографічного нарису, а також роману, драми, лірики.

Котлярéвщина — стильова бурлескна течія в українській літературі першої половини XIX ст., спровокована творчістю І. Котляревського. Сформована низкою поетичних наслідувань, перші з яких були анонімними творами: вірші «Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова», «Вакула Чмирь» (опублікований у «Граматиці малоруського наріччя» О. Павловського, 1818). З'явилися й епігонські авторські твори, зокрема: «Ода — малороссийский крестьянин» К. Пузини, «Ода, сочиненная на малороссийском наречии по случаю временного ополчения» Г. Кошиць-Квітницького, поема «Наталя, або Дві долі разом», віршована повість «Гарасько, або Талан і в неволі» М. Макаровського, віршові байки та казки О. Рудиковського, який полемізував з І. Котляревським, поеми «Горпинида, або Вхопленая Прозерпина» П. Білецького-Носенка, «Вечерниці» П. Кореницького, «Вовкулака» С. Александрова, «Жабомишодраківка» К. Думитрашка, «До чумака, або Війна ягло-французько-турецька» П. Морачевського. Віяння К. позначилися на творчості П. Гулака-Артемовського, Я. Кухаренка, Г. Квітки-Основ'яненка, згодом В. Дмитренка (п'єса «Кум-мірошник, або Сатана в бочці») та ін. На думку С. Єфремова, практика епігонства лише дискредитувала українську літературу, наслідувачі «своїми невдатними спробами» сформували спотворене уявлення про неї як про «грубе варнякання, просторікувату забавку, пристановище "малоросійських жартів"». І. Айзеншток оцінив цю інтертекстуальну хвилю інакше («Вивчення нової української літератури», 1922), доводячи, що К. формувалася не талановитими авторами, а передусім «читачами, які взялися за перо». М. Зеров («Українське письменство XIX ст.») визначив такі особливості творів К.: «провінційно-обивательська природа письменника», грубо-гумористичне трактування народного побуту, образна, конкретна, зі схильністю до вульгарності мова. Крім потужного впливу «Енеїди» І. Котляревського, у К. наявна слабка інерція низового бароко, національної сміхової культури. К. як конкретно-історичне явище, втілення низького стилю була самозахистом українського письменства проти впливу російської літератури, протиставленням пануванню високого стилю класицизму (псевдокласицизму), невдалим обстоюванням власного альтернативного шляху в письменстві. Одним із перших, кому вдалося вийти за її межі, був С. Руданський, а тональність сміхової культури змінив В. Самійленко. Запереченням тенденції К. також стала творчість корифеїв українського театру.

Кошóк — жанр киргизької народно-поетичної творчості, плачі, які виконували переважно жінки на весіллях та похоронах. К. розмежовується на дві різні за обсягом групи. До першої належать лаконічні, експресивні вигуки, звертання («Плач Сайкали, дочки Келді-бека»), до другої — напівепічні твори («Плач дружини декханина», «Плач дружини Калмергена» тощо). Трапляються випадки, коли К. складала людина при смерті, наприклад «Плач Куйручука».

Краєзнáвство — див. **Літератýрне краєзнáвство.**

Краєсоглáсіє — назва рими у поетиках братських шкіл XVI—XVII ст.

«Краї́на мрій» — журнал Школи вільних мистецтв (1995, з'явилося тільки два числа), який виходив під егідою видавництва «Смолоскип» за редакцією О. Кириченка. У ньому друкувалися В. Квітка, Г. Крук та ін. Часопис мав на меті здійснити «кристалізацію автентичних уявлень і волевиявів нашого народу», ставши основою антологій видавництва «Смолоскип».

Краков'я́к (*польс. krakowiak*) — польська народна приспівка, яку виконували в танцювальному такті з такою самою назвою. Складалася з чотиривершових куплетів. Іноді цю форму використовували в художній літературі: «Краков'як» поета XIX ст. Е. Василевського.

«Краледвóрський рукóпис» — псевдопам'ятка чеського письменства (чотирнадцять віршових творів на дванадцяти пергаментних аркушах та двох окремих смужках), ніби знайдена 16 вересня 1817 філологом і поетом Я. Ганкою у підвалі церковної вежі міста Двур Кралове, надрукована в 1819. Вважалася, як і «Зеленогорський рукопис», оригінальним твором, проте львів'янин А. Петрушевич довів, що «К. р.» є містифікацією. Незважаючи на це, рукопис вплинув на слов'янофільський рух, на активізацію національної свідомості багатьох слов'янських народів, зокрема й українського. Його перекладали М. Шашкевич, І. Вагилевич, І. Срезневський, М. Костомаров, А. Метлинський, О. Корсун, Д. Мордовець, М. Онуфрієвич (Маркел Попель), С. Руданський, І. Франко, І. Верхратський, аналізували А. Кримський, І. Франко, К. Пушкаревич, М. Возняк та ін.

Крáпчатий вірш — вірш, поширений у літературах, що користуються арабською абеткою. Його основою є зорова фігура (ракта), за якою в поетичному тексті вживаються лише ті слова, які мають літери з крапками. Оскільки в українській мові наявні букви ї, і та розділові знаки !, ?, ії засобами можливо створити відповідний віршовий текст.

Красá — універсальна естетична категорія суб'єкт-об'єктного характеру, один із визначальних смислових вузлів мистецтва, яка поєднує онтологічну та пізнавально-етичну проблематику. Специфіка К. полягає у принципово позаутилітарному, позаемпіричному розумінні художніх явищ, тяжінні до трансцендентних першоджерел. Підвалини такого усвідомлення К. заклав Платон, який вважав, що ту річ можна вважати досконалою, яка повністю відповідає своєму ейдетичному образу. Визначений давньогрецьким мислителем семантичний вектор став базовим для античної та європейської культур, в межах якої К. тлумачилася як трансцендентний феномен, а похідне від неї поняття «прекрасне» набувало ознак нормативності. У християнському контексті К. стосувалася персоніфікованого Бога (Ансельм Кентенберійський: «Бог творить красу не лише поза собою, він сам за своєю суттю втілює красу»), була представлена позаособовим Абсолютом (в обґрунтуванні Г.-В.-Ф. Гегеля чи Н. Гартмана), розкривалася в неортодоксальних нішах куртуазної літератури на зразок творчості трубадурів, схильних вбачати в образі Дами серця «Краси улюблений плід» (Бернарт де Вентадорн), виражалась у моделях абстрактно тлумаченої правильності, які використовували теоретики Ренесансу у зорієнтованих на математичний фор-

малізм працях (теза божественної пропорції у Луки Пачолі), модернізму з його обстоюванням критеріїв елітарного мистецтва, артистизму тощо К може використовуватись і в прямолінійно трактованому позаіндивідуальному досвіді, який обстоювали соціальні критики (М Чернишевський «Прекрасна та істота, яку ми бачимо такою, якою вона має бути за нашими поняттями»), і в значенні позаемпіричної доцільності (Х Вольф) Ці приклади засвідчують зовнішній *зв'язок прекрасного з К, який виражений ладом*, співмірністю, визначеністю (Арістотель), цілісністю, очікуваною пропорцією, суголоссям, ясністю (Фома Аквінський), строгою співмірною гармонією всіх частин цілого (Л Д Альберті), однак не охоплює багатогранної суті К У діалогах «Федон», «Бенкет» Платона зазначено, що людина, «споглядаючи тутешню красу, згадує красу істинну», відчуває її поклик у вигляді персоніфікованого Ероса, ототожненого з любов'ю, здатною «прорізати у душі крила і спонукати її до злету», сприяти «сходженню сходами любові», починаючи з окремих проявів прекрасного У неоплатонізмі таке піднесення до єдиносутнього відображене у понятті екстазу, в Г-В-Ф Гегеля — в чуттєвій видимості ідеї Романтики, спираючись на погляди Дж Піко делла Мірандоли («любов постає із лона Хаосу»), були переконані, що К виникає зі світового безладу та Еросу, набуваючи світотворчого, космогонічного спрямування К, основою якої є чуттєве сходження до вищого, божественного ступеня екзистенції, має гносеологічну (пізнання абсолютної істини, Творця, Дами серця тощо) та морально-етичну (набуття духовної досконалості) характеристики Вони не притлумлюють онтологічної та гедоністичної проблеми К Іншого вигляду набуває «любовний дискурс» (Р Барт) на децентрованих теренах постмодернізму, де на перший план висувають бажання, що роз'єднує, змінює, модифікує різні форми (Ф Гваттарі), стаючи процесуальним та нонфінальним, здійснюючись через механізми деконструкції

«Кра́сная новь» — літературно-художній тижневик (Москва, 1923—42), який виходив при видавництві «Известия ВЦИК» за редакцією О Воронського, А Луначарського Ю Стєклова, І Степанова-Скворцова та ін До його авторського колективу належали М Пришвін, С Єсенін, В Маяковський, В Шишков, І Соколов-Микитов, В Іванов, В Лідін, Б Пільняк, О Толстой, М Шолохов та ін На сторінках видання з'явилися твори «Осяйний світ» О Гріна, «Пригоди дами з товариства» Марієтти Шагінян, «Кінармія» та «Одеські оповідання» І Бабеля, переклади творів «Зачарована душа» Р Ролана, «Яко боги» Г Веллса, оповідань А Барбюса, О'Генрі, Мате Залки та ін, а також твори українських письменників «Ліси та пасовиська», «Вівчар», «Цигани», «Журавлі», «У долині село лежить» І Франка, «Діточа пригода», «Синя книжечка», «Злодій», «Ангел», «Кленові листки», «Озимина», «У корчмі» В Стефаника, «Майстер корабля», «Чотири шаблі» (уривки) Ю Яновського, «Мамо, вмирайте!» П Панча, публіцистика І Микитенка, Ванди Василевської, поезії Т Шевченка, Лесі Українки, П Тичини, М Бажана, Л Первомайського До 125-річчя від дня народження Т Шевченка у «К н» було надруковано низку матеріалів про нього та його творчість За зразком цього журналу в Україні було започатковано «Червоний шлях»

Кра́сне письме́нство — див **Літерату́ра, Письме́нство.**

«Кра́сное сло́во» — див **«Ра́дуга»**

Красномо́вство — див **Рито́рика, Ора́торське мисте́цтво.**

Кра́та (*києворус раз*) — початкова міра квантитативної системи версифікації, запропонована О Квятковським задля усунення традиційного поділу віршів на стопи, що, на його думку, відповідало б *традиції російської версифікації Він розрізняє малу* К (від тридольника до шестидольника) та велику (тактометричний період) Однією з підстав її запровадження О Квятковський вважає наявність пірихіїв у віршах, написаних ямбічними чи хореїчними розмірами Ще В Тредіаковський помітив, що двостопна та тристопна силабо-тоніка не може бути самостійною мірою ритміки, тому додав пірихій до ямба і хорея Відмовився від чистих стоп і М Ломоносов У першій половині XIX ст А Кубарєв запропонував увести чотирискладові стопи в російську просодію А Бєлий обґрунтовував думку про метричну диподію (двостопність) як основну міру в ямбічних (хореїчних) розмірах Поняття стопи і К збігаються при ритмологічному аналізі тридольників, але не п'яти- чи шестидольників, що не розглядаються в силабо-тонічній системі версифікації «Чисті» ямби та хореї в ритмічному русі здвоюються в одну двонаголошену К чотирискладника, проте вона не порушує цілісності цієї елементарної групи

Кра́ткая литерату́рная энциклопе́дия — восьмитомне (дев'ятий том — додатковий) довідково-тлумачне видання (М, 1962—78) за редакцією А Суркова Містить понад 12 000 статей з історії та теорії літератур народів світу, зокрема й української До авторського колективу належали українські літературознавці М Гудзій, Є Кирилюк, П Волинський, О Бабишкін, Л Коваленко, С Крижанівський та ін

Креасьйоні́зм (*ісп creacion творіння*) — літературна теорія, модерністська поетика, суголосна ультраїзму, вироблена чилійським поетом В Уйдобро (1893—1948), виголошена ним у маніфесті «Не служу» («Non seriam», 1914), в якому обстоювалася потреба відмежувати мистецтво від мімезису задля творення іншої дійсності Справжній вірш, на переконання В Уйдобро, з'являється у стані суперзнання автора й не стосується відтворення довкілля Така позиція окреслена і в збірнику «Маніфести» (1925) Лірика, на його думку, має відбуватись у межах конструктивних законів, що становлять її єство, визначають функцію кожної граматичної категорії як «біологічної клітини» художнього твору, що видається цілісним організмом, який еволюціонує з ембріона — будь-якої словесної одиниці Таким чином поєднані суб'єкт і об'єкт, а поет відіграє роль деміурга Концепція К видається амбівалентною, наголошуючи на пориванні до «чистої поезії» і водночас на потребі переінакшувати світ за законами краси

Креаціоні́зм (*лат creatio, creationis створення*) — зображення довкілля, що призводить до творення іншої дійсності, яка має власну логіку й автономність, прагне спростувати міметичну традицію реалізму і натуралізму

Кре́до (*лат credo вірю*) — символ віри, основи світогляду письменника, його переконання, що реалізуються у творах, увиразнюють стиль, утвер-

джують його естетичну й громадянську позицію у мистецтві і в суспільстві Прикладом К може бути вірш «Credo» Г Чупринки, в якому обґрунтовані художні та громадянські погляди поета, суголосні принциповим критеріям інших митців (зокрема, символістів)

Не продасться справжня ліра,
Повна гніву, повна сліз!
— Не твори собі кумира, —
Мій улюблений девіз [ ]

Кременéцька грамáтика (*«Граммáтики или писменница языка словенскаго [ ]»*) — пам'ятка давньоукраїнської філології, знайдена у Кременці на Тернопільщині (1638), складена на основі «Граматики словенської» Мелетія Смотрицького Вірогідні автори твору — єпископ луцький та острозький Атанасій Пузина або ієродиякон Давид Андреєвич Вони надавали переваги силабічним віршам на противагу метричній теорії античного віршування, обстоюваній Мелетієм Смотрицьким

«Кремнюк» — журнал В Костика, упродовж 1992—94 з'явилося п'ять чисел Готувався у Львові, друкувався в Любліні На його сторінках вміщені паліндроми Н Гончара та І Лучука, візуальні поезії Р Садовського, паліндромічні студії Т Лучука Часопис відомий як андеграундне видання

Крéтик — див **Амфімáкр**

Крéхівський апóстол — визначна пам'ятка української писемності, присвячена діянням та посланням апостолів, написана, очевидно, на Волині в другій половині XVI ст, після 1563 Зберігалась у Крехівській бібліотеці (нині — Львівська національна бібліотека ім В Стефаника), звідки й отримала свою назву Її у 1925 виявив і подав про неї відомості Й Боцян Докладний опис пам'ятки зробив І Огієнко Цей анонімний твір був перекладом на книжну українську мову з використанням форм північного та частково південно-західного наріч з польського протестантського видання Біблії М Радзивіла (Берестя, 1563) та ін текстів Св Письма, як-от Новий Завіт (1556) М Шарфенбергера, Біблія (1561) за редакцією, ймовірно, Я Леополіти, церковнослов'янська «Книга деяния и посълания апостольская зовемая Апостол» білоруса Франциска Скорини (1525), а також грекомовні джерела Видання містить «Послання апостола Павла до лаодикійців», що вважається рідкісним апокрифом, відомим з II ст н е Його обсяг — до 663 пронумерованих олівцем сторінок без титульної, написаних півуставом, прикрашених кіновар'ю На кожному парному аркуші поміщено водяний знак із вепром, на поля винесено багато глос

Кривáва дрáма — драма, в якій відтворювалися жахи та вбивства, іноді — патологічні збочення, започаткована Сенекою (4 до н е — 65 н е) Поширилася за доби Відродження, передусім в англійській драматургії, на розвитку якої позначилася криза ренесансного гуманізму, супроводжувана посиленням жорстокості і сваволі К д як жанр має свою специфіку Найчастіше в ній розгортався мотив помсти, що ставав сенсом існування дійових осіб «Мальтійський єврей» (1589) К Марло, «Іспанська трагедія» (1587) Т Кіда Особливості К д поширились і на італійську («Обрекка» Дж Чинтіо) та іспанську («Сім інфантів Лари» Х де ла Куеви) драматургію Окремі її ознаки помічені і в епічних творах на зразок «Пісні про Нібелунгів» чи «Пісні про мого Сіда»

«Кривáвого рóку: Віденський ілюстрóваний альманáх на 1917 рік» — літературно-публіцистичний збірник (Відень, 1917), упорядкований Я Веселовським, присвячений Українським січовим стрільцям, тогочасним визвольним змаганням та політичним подіям (автори публікацій К Левицький, В Темницький, А Жук, І Чернявський та ін) У ньому також були вміщені твори В Стефаника («Марія присвячую пам'яті І Франка», «Перший твір Леся Мартовича»), О Кобця (псевдонім О Варрави, «Криваві плями», «Півтруп товариша»), історична розвідка І Крип'якевича, церковний календар, світлини І Франка, В Стефаника, О Варрави та ін

«Кривбáс» — ілюстрований літературно-художній журнал (1931—33), орган Криворізької ВУСПП (до 1932), оргбюро ВУСППу (1932), оргкомітету СРПУ (1933) Виходив за редакцією М Олійника, Л Юхвіда На сторінках видання з'явилися твори М Олійника, О Гуреїва, Д Ткача, В Шабля, П Ногіна, Л Юхвіда, О Досвітнього, С Олійника, І Микитенка, І Калянника та ін

«Кривий ямб», або **Хоріямб,** — різновид ямбічного вірша, в якому остання стопа (клаузула, константа) перетворена на хорей, що зумовлює враження, ніби віршовий ритм урвався наприкінці віршового рядка

Крúза ідентифікáції (*грец krisis переломний момент, рішення, вирок і лат identifico ототожнюю*) — неможливість цілісного сприйняття суб'єктом себе як самтожної особистості, пов'язана з кризою універсалії долі та епістемологічною невпевненістю Термін запроваджений Дж Вардом на позначення соціокультурного явища в контексті постмодернізму У децентрованій ситуації перемішування національних традицій, ідеологічних концептів, панування колажів та цитацій культура втратила свою лінійність і послідовність, перетворилася на «монстра» (Ж Ф Ліотар), сформованого з відмінних, але рівнозначних ідеологічних систем, жанрово-стильової еклектики, де важко навіть тимчасово віднайти надійну основу Це утруднює формування позиції в такому плюралістичному світі, як хаос, що унеможливлює буття, розгортає варіювання різних версій наративної біографії тавтологічні тексти «Про книги Роберта Музіля» Р Музіля чи «Ролан Барт про Ролана Барта» Р Барта У ситуації присмерку метанарацій та панування принципу «мертвої руки» дискурс легітимізації втрачає свій сенс щодо індивідуального життя Тому індивідуальна біографія, позбавлена онтологічно-оцінного забезпечення, перетворюється з долі на відносно варіативну оповідь, що нічим не відрізняється від будь-якої іншої Вихід із такого лабіринту постмодерністські інтелектуали вбачають у програмі воскресіння суб'єкта, базованій на засадах діалогу, на пошуках Іншого, на реаліях after-postmodernism'у

Крилáті словá — сталі влучні формули, окремі слова, переважно вислови видатних осіб, назви образів, явищ із легенд та міфів, з Біблії, з історії, імена епічних та літературних персонажів, що зберігають свою інтертекстуальність Найдавніші зафіксовані К с належать давньогрецькому поету Гомеру, згодом його досвід поглиблювали письменники, мислителі, філософи «*Мислю, отже існую*» (Р Декарт), «*І чужому научайтесь, / Й свого не цурайтесь*» (Т Шевченко)

Зазвичай мають вигляд влучної дотепної цитати, що втратила зв'язок із першоджерелом, рухливі, на відміну від афоризмів, прислів'їв, максим тощо, часто вживаються у зміненому вигляді К с як термін окреслив німецький філолог Г Бюхман у виданні «Крилаті слова» (1864) Інколи йдеться про слова з метафоричним значенням, вживані для надання тексту експресивного забарвлення *геркулес* (сильна людина), *юда* (зрадник), *бедлам* (безлад у приміщенні) тощо Найвідоміші К с зафіксовані у збірниках «1000 крилатих виразів української літературної мови» (1964), «Крилаті вислови в українській літературній мові» (1975) Алли Коваль та В Коптілова, «У світі крилатих слів» (1976) В Коптілова, «Крилате слово» (1983) Алли Коваль та ін

Крúлоське євáнгеліє — пам'ятка києворуської писемності 1144 Див **Гáлицьке євáнгеліє.**

«Кринúця» — кооперативне видавниче товариство (К , 1911—20), яке тиражувало переважно художню літературу, як українську (твори С Васильченка, М Левицького, Наталі Романович-Ткаченко, Любові Яновської, О Олеся та ін), так і зарубіжну (переклади з доробку Г -К Андерсена, Г де Мопассана, Джека Лондона, М Метерлінка, А Франса) У «К » виходили книжки серії «Народна бібліотека», «Театральна бібліотека», «Світова бібліотека», «Шкільна бібліотека» До сторіччя від дня народження Т Шевченка з'явився його «Кобзар» Видавництво опублікувало і «Зібрання творів» у 5 томах М Коцюбинського (1917—18), «Поезії» у 2 томах Г Чупринки (1918) У 1920 «К » увійшла до складу Вукоопспілки

«Кринúчка» — збірник поетичних та прозових творів українських письменників (Т Шевченка, П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, А Метлинського, П Куліша, Ю Федьковича, Я Щоголева, Марка Вовчка, Т Зіньківського та ін), що з'явився у Чернігові (1896) в упорядкуванні Б Грінченка

Криптогрáма (*грец kryptos таємний і gramma літера*) — графічний знак, яким зашифрований напис (криптографія) чи підпис (криптограма)

Криптогрáфія (*грец kryptos таємний і grapho пишу*) — об'єкт вивчення палеографії, тайнопис, розрахований на втаємничених, використовується при закодуванні військового, дипломатичного, єретичного, дитячого текстів, а також при складанні ребусів Ознаки К притаманні маловідомим або штучним абеткам (наприклад, Памво Беринда використовував малознану глаголицю) Здебільшого вживають такі прийоми К , як заміна одних літер (цифр) чи слів іншими, написання їх у зворотному порядку Прийом К застосовують у художній літературі, зокрема в зоровій поезії, акровіршах, інших різновидах курйозної поезії, а також у прозі детективи Е А По, А Конан Дойля

Криптóнім (*грец kryptos таємний, прихований і onyma ім'я*) — літера чи літери (криптограми), якими підписується автор під своїм твором, різновид псевдоніма Наприклад, С — Стефаник Василь

Критéрій оцінки літератýрного твóру (*грец kriterion засіб судження*) — система засобів (принципів, нормативів, зразків, канонів, аргументів) визначення специфіки художніх творів Термін етимологічно та понятійно пов'язаний із поняттям «критика»

«Критеріóн» — видавництво, засноване в Бухаресті (1970) для тиражування художньої літератури та наукових досліджень мовами національних меншин (зокрема, й українською), які проживають на території Румунії У ньому виходять серія «Мала бібліотека», в якій з'явилися твори Т Шевченка, Г Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, І Франка, Лесі Українки, В Стефаника, Ольги Кобилянської, С Яричевського, П Тичини, М Рильського та ін , «Антологія української класичної поезії» (1970), «З книги життя Антологія українського класичного оповідання» (1972), збірник української поезії «Балади рідного краю» (1975) у перекладі румунською мовою, низка видань української пісні на землях Румунії, фахові дослідження І Ребошапки («Народження символу Аспекти взаємодії обряду та обрядової поезії», 1975), Магдалени Ласло-Куцюк («Велика традиція Українська класична література в порівняльному висвітленні», 1979, «Шукання форми Нариси з української літератури XX ст », «Засади поетики», 1983)

Крúтика (*грец kritik здатність розрізняти*) — див **Літературна крúтика.**

«Крúтика» — журнал-місячник марксистської критики та бібліографії, що виходив у Харкові в 1928—32, мав розділи «Загальна теорія Література», «Дискусії», «Мистецька трибуна», «Огляди», «Рецензії» Його авторський колектив сформований як компартійними функціонерами, так і літературними критиками — М Скрипником, А Хвилею, В Десняком (псевдонім В Василенка), В Коряком, Ф Тараном, І Куликом, Т Степовим, Я Савченком, О Білецьким, І Айзенштоком, Ф Якубовським, Г Майфетом та ін Обов'язки головного редактора спочатку виконував В Десняк Упродовж 1932—34 журнал виходив під зміненою назвою «За марксо-ленінську критику» Однойменний прорадянський часопис редагував А Крушельницький (Львів, 1932, з'явилося всього чотири числа) «К » продовжувала тенденції закритого польською владою журналу «Нові шляхи», популяризувала твори Ольги Кобилянської, Ю Опільського, Ю Яновського, Г Епіка, І Кулика, М Бажана, І Сенченка, С Скляренка та ін З 1997 у Києві під назвою «К » виходить всеукраїнський часопис літературно-критичної думки, редагований Г Грабовичем, на сторінках якого автори прагнуть осягнути естетичний процес сучасної літератури

«Крúтика» — спільне українсько-американське видавництво, засноване в 1998 (Київ) Обов'язки головного директора виконує А Мокроусов, головного редактора — Г Грабович У видавництві з'явилися різножанрові художні твори «Дівчина з ведмедиком Болотяна Лукроза» та «Доктор Серафікус Без ґрунту» В Домонтовича, «Збіговиська» та «Вибране» В Діброви, «Алергія» Наталки Білоцерківець, «Маскульт Есеї та поезії з нових книжок» Ю Андруховича, А Бондаря, С Жадана, «Людина на крижині» К Москальця, серія «Відкритий архів» («Автобіографія Вибрані листи /1910-і — 1929-і роки/» І Айзенштока), серія «Критичні тексти» («Біґ Мак» С Жадана, «Дванадцять обручів» Ю Андруховича, «Любіть! Вірші з трьох книжок» О Ірванця, «Пижма» П Мідянки, «Історія культури початку століття» С Жадана), «До історії української літератури», «Поет як міфотворець» та «Шевченко, якого ми не знаємо» Г Грабовича, «На сторожі» Ю Луцького, серія «Критичні студії» («Femina Melancholica Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» Тамари Гундорової, «Данте й українська література досвід ре-

цепції на тлі "запізнілого націєтворення"» М Стріхи, «Російські історичні міти» Е Кінана), «Короткий словник жаргонної лексики української мови» Лесі Ставицької, «Дилема українського Фауста Громадянське суспільство і "розбудова держави"» та «Від Малоросії до України Парадокси запізнілого націєтворення» М Рябчука, збірники «Україна модерна» та «Український гуманітарний огляд» Видавництво також пропонує перекладні твори, як-от «Призначення критики» Т С Еліота (переклад М Рябчука), збірник «Дванадцять польських есеїв» (переклад М Рябчука), журнал «Україна модерна» тощо При видавництві регулярно друкується однойменний часопис

Крити́чне вида́ння — підготовка до видання науково верифікованих літературно-художніх творів зі з'ясованою авторською волею, усунутими помилками, кон'єктурами, купюрами тощо Термін текстології Вищою формою К в є академічне видання, в якому охоплено всі тексти письменника, подано ґрунтовний коментар Прикладом К в вважають зібрання творів І Франка у 50-ти томах (1976—86) К в може бути й науково-масовим

Крити́чний реалі́зм — див **Реалізм.**

«Кры́мский ве́стник» — громадсько-політична літературна газета (Севастополь, 1888—1920) Публіцистично-інформаційний матеріал висвітлював події Таврійської губернії, а художня література була представлена творами Л Толстого, О Купріна, А Аверченка та ін Іноді у газеті вміщували доробок українських письменників («В корчмі» В Стефаника), відомості про гастролі театральних труп М Кропивницького, М Старицького, М Садовського, П Саксаганського

«Кроко́ди́л» — назва двох російськомовних журналів Перший, що критикував вибори до Державної думи, виходив у Одесі в 1911—12 Його авторами були місцеві письменники та художники Б Антоновський, Ю Зозуля, Е Левін, Л Митницький, В Князєв та ін Другий — масовий сатиричний журнал, заснований у Москві в 1922 як додаток до «Рабочей газеты», з 1933 друкувався у видавництві «Правда» Його першим редактором був сатирик К Єремєєв На сторінках видання читач міг ознайомитися з гумористичними та сатиричними творами І Ільфа і Є Петрова, М Зощенка, В Маяковського, Ю Олеші, С Маршака, С Михалкова, Д Заславського та ін , з карикатурами художників Д Моора, В Дені, Кукринікси тощо Іноді в «К » з'являлися твори й українських гумористів Остапа Вишні, С Олійника, Ф Маківчука, В Лагоди, М Білкуна, Ю Прокопенка та ін При часописі видавали додаток «Библиотека "Крокодила"» Журнал не завжди відповідав політиці компартії, що зумовило появу постанов «Про журнал "Крокодил"» (1948), «Про недоліки журналу "Крокодил" і заходи його поліпшення» (1951)

Кросво́рд (*англ cross-word, від cross хрест і word слово*) — літературна гра, загадка у формі схрещених вертикальних і горизонтальних смужок, поділених на квадратики, які потрібно заповнити літерами слів, визначених за поданими підказками

Кру́пний план — масштабність кіно- чи телезйомки, що використовується для увиразненого передавання глибоких емоцій, розкриття переживань персонажа шляхом подання в кадрі зображення голови людини, очей, губ, рук тощо Іноді цей прийом використовують для показу предметів, які мають особливе навантаження в композиції кінонарису, кіноновели, кіноповісті, кінороману, кінохроніки К п використовують у кіносценаріях, іноді — в художній літературі

Крутíйський рома́н (*нім Schelmenroman, ісп Novela picaresca, франц roman picaresque, рос плутовской роман*) — моралізаторський роман про життя представників соціального дна волоцюг, зальотників, злодіїв, повій, шахраїв тощо Генетично пов'язаний з античною літературою, зокрема ателланами, з макамою (середньовічною крутійською арабською новелою), з фарсом, фабльо, шванком та ін жанрами сміхової культури В основу композиції К р покладений хронологічний принцип зображення подій життя хитруна, що розгорталися на тлі абсурдної дійсності, потрактованої засобами сатири та комізму із застосуванням прийомів іронії, гротеску К р започаткований в Іспанії анонімним твором «Життя Ласарільйо із Тормеса [ ]» (1554), герой якого — поводар сліпого — завдяки дотепним хитрощам виборював своє право на існування, втілював типові риси барокової людини, схильної до поєднання протилежностей, вільного переходу від однієї опозиції до іншої, до використання маски Роман набув великого розголосу, став фабульною моделлю «Життєпису крутія Гусмана де Альфараче» (1599—1604) М Алемана-і-де Енеро, «Цікавої подорожі» (1603) А Рохаса Вільяндрандо, «Крутійки Хустини» (1605) Л де Убеди, «Доньки Селестіни» (1612) А де Саласа Барбадільо, «Історії життя пройдисвіта, пойменованого Пабло, зразка волоцюг та дзеркала крутіїв» (1626) Ф Кеведо-і-Вільєгаса, «Кульгавого біса» (1641) Л Велеса де Гевари, «Севільської куниці» (1642) А де Кастільо-і-Солорсано та ін К р поширився у європейських літературах французькій («Комічний життєпис Франсіона» Ш Сореля, «Комічний роман» П Скаррона, «Кульгавий біс» та «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» А Р Лесажа), німецькій («Сімпліціссімус» Г Грімельсгаузена), англійській («Безталанний мандрівник, або Життя Джека Вілтона» Т Неша, «Молль Флендерс» Д Дефо, «Джозеф Ендрус» та «Історія Тома Джонса, знайди» Г Філдінга, «Пригоди Перегріна Пікля» Т Смолетта), російській (анонімна «Повість про Фрола Скобєєва», «Гожа кухарка, або Пригоди блудливої жінки» М Чулкова, «Пригоди, зачерпнені з моря житейського» О Вельтмана тощо) Персонаж К р еволюціонував від нахлібника з паразитарним способом життя до особи, яка усвідомила свою людську гідність Зміни у трактуванні персонажа пов'язані з настановою Просвітництва на перевиховання, дидактику У давній українській літературі відомі окремі зразки К р , як-от «Житіє і страданіє» мандрованого дяка Іллі Турчиновського, що стало інтертекстуальною основою однієї з повістей роману-трилогії «Три листки за вікном [ ]» Вал Шевчука Ознаки К р властиві доробку представника української школи в російській прозі В Наріжного («Російський Жільблаз, або Пригоди князя Гаврила Симоновича Чистякова», «Арістіон, або Перевиховання»), драматургії Г Квітки-Основ'яненка («Шельменко-денщик», «Шельменко, волосний писар»), повісті «Афонський пройдисвіт» І Нечуя-Левицького

Ксе́нії (*грец xenia гостинність, від ksenos: чужинець, гість*) — лаконічні дотепні поезії, переважно двовірші з похвалою на чиюсь адресу чи з

дружнім посланням За античної доби К називали подарунки господаря гостям під час застілля, згодом — мініатюрні застільні дотепні вірші епіграмного, афористичного характеру Найпопулярнішим автором К був римський поет Марціал, автор збірки «Ксенії» (тринадцята книга його епіграм), тобто «Гостинці», в якій він зібрав дружні послання, написані для використання під час сатурналій як подарунок для гостей Зверталися до цього жанру Й -В Гете й Ф Шиллер, пристосовуючи його до своїх полемічних епіграм, спрямованих проти німецьких письменників, які не поділяли естетики веймарського класицизму («Альманах муз на 1797 рік»), викликавши низку полемічних антиксеній Й -В Гете надав жанру ознак медитативної сентенції («Сумирні ксенії», 1927) Зверталися до К також Г Гейне Ф Грільпарцер, В Брюсов, Я Івашкевич (збірка «Ксенії та елегії») В українській поезії К майже не використовуються, хоч інколи траплялися як-от морально-філософічні «Епіграми» (1708) Івана Максимовича, в яких подані дружні поради читачеві У доробку І Франка відналодиться цикл «Епіграмати і ксенії» («Думаєш, плакать нам треба », «Другим похибки ти збираєшся поправляти », «Тихо трудячись »)

Кубізм (*франц cubisme, від cube куб*) — авангардистська антипсихологічна течія у західноєвропейському (французькому) малярстві, генетично пов'язана з експресіонізмом Термін вперше вжив А Матісс (1908) з приводу картини «Будинки в Естаці» Ж Брака, на якій зображені будівлі асоціювалися з дитячими кубиками Того ж року критик Л Воксен на сторінках жовтневого числа журналу «Жіль Блас» заявляв, що сучасне йому малярство редукується до малювання кубів Започаткована течія полотном «Авіньйонські панянки» (1907) П Пікассо, який зізнавався, що К з'явився спонтанно, мотивований намаганням художників «виразити те, що було в нас самих» Будучи утворенням авангардизму, К не уник галасливих маніфестів та епатажних декларацій Прагнення до швидкого самоствердження засвідчили монографія «Про кубізм» (1912) художників А Глеза та Ж Метценже, критична розвідка «Молоде малярство сьогодення» (1912) поета А Сальмона, які виокремлювали характерні ознаки стилю, що поривав із традиціями Ренесансу та постренесансу, обстоював новий спосіб репрезентації речей, який викликав обурення вихованих на принципах класичного мімезису реципієнтів (наприклад, соціаліст Ж Л Бретон вимагав санкцій проти інакодумців у мистецтві) Представники К (П Пікассо, Ж Брак, Ф Леже, Х Гріс, Р Делоне, Ж Метценже та ін) гостро переживаючи кризу цивілізації початку XX ст , її абсурдне буття, відображуване ними у «демонічних гримасах скованих духів природи» (М Бердяєв), прагнули повернути в мистецтво справжню, втрачену онтологічну основу, шукаючи «четвертий вимір» та розмиваючи береги живопису, намагалися через власні композиційні конструкції розкласти видимий світ на геометричні складники, за якими мала б приховуватися абстрактна сутність світу, за Платоном — його ідеальний ейдос Основою теоретичної концепції К стала натурфілософія неокантіанства Ототожнення картини, з якої усувалися найменші ознаки декоративності, з її відображенням у свідомості (що передувало появі наприкінці 60-х XX ст концептуального мистецтва) також зумовлене позитивістським вченням (Б Рассел, Л Вітгенштайн, А Айєр та ін) Творчу рефлексію К, доповнену філософською артикуляцією, моделюванням когнітивного процесу, супроводжували спрощення колористики та форми, радикальна «відмова від зору», начебто оманливого та хибного, притаманного «наївному реалізму» Споглядальна, позбавлена чуттєвості картина була проголошена самоцінним об'єктом із власним, не залежним від довкілля буттям Тому поняття «істина», «дійсність», «достеменність» стосувалися не дійсності, а художнього твору Запроваджувалася незвична плюралістична мова, що спричинювала і виправдовувала незавершеність будь-яких симультанних інтерпретацій явища П Пікассо визначав, що існує «скільки очей, що споглядають художній об'єкт, стільки і його образів», закликаючи своїх соратників бути ясновидцями, бачити крізь зовнішню оболонку "внутрішній лад природи, ієрархію духів"» Отже, зникла потреба «наслідувати речі», які не існують у довкіллі, лише присутні завдяки митцям-кубістам (Ж Брак), схильним до безмежної свободи, частково вихопленої імпресіоністами Сучасники, передусім Г Аполлінер, називали творчість ранніх кубістів орфізмом, ліризмом, ліризмом навиворіт, який здатний вільно формувати новий художній світ з нічого завдяки ірраціональному неміметичному акту, визволити свідомість від рабства предметного світу Невдовзі представники К еволюціонували до ідеї пластичного моделювання світу, прагнули віднайти його приховану суть, не притлумлену феноменологічними нашаруваннями Йшлося вже не про спростування реальності як ілюзії, а про суб'єктивне трактування світу, про дистанціювання об'єкта (природи) та об'єкта (картини) — єдиної цінності, яка заміновала примарний предмет Мистецтво мислилося як структурна конструкція, торувало дорогу конструктивізму Еволюція художньої техніки К відбувалась у три етапи Перший, аналітичний, був спрямований на остаточне руйнування візуального об'єкта, на застосування колажу при його зображенні, демонтаж структури на елементарні геометричні складники, пасажі, завдяки яким здійснюється членування речей, перетворення картини на «замкнуту фігуру, що складається з відкритих фігур» (А Лот) «Оголена», «Акордеоніст», «Портрет Вільгельма Уде» П Пікассо, «Дахи», «Столик» Ф Леже тощо Другий етап, симультанний, мав на меті злити зображення з предметом, одночасно побачити його з різних позицій, у різних проекціях, що було неможливим для семантики традиційно міметичного мистецтва «Музичні інструменти» П Пікассо, «Танок», «Студент із газетою» Ж Метценже, «Пляшка, склянка і люлька» Ж Брака тощо Для третього, абстрактного, етапу, або пуризму, характерні доведення до логічного завершення тенденцій антипсихологізму та антивізуалізму, настанова на конституювання художньої сутності з безпредметних елементів, що було кроком до абстракціонізму П Пікассо вбачав у ньому найбільшу таємницю творчості, коли «митець співає, мов птах, але цей спів неможливо пояснити» К вплинув і на інші мистецтва, зокрема на літературу Так, М Жакоб вважав, що сенс літературного тексту міститься у ньому самому, а не в довкіллі Г Аполлінер використовував прийом колажу (уривки діалогів та фраз натовпу на вулиці) Естетику К популяризували Б. Сандрар, П Реверді,

А Вежик, для творів яких характерне членування дискурсивних засад оповіді, вилучення з них психологічного аналізу, насичення їх побутовими банальностями, симультанними прийомами Він позначився на прозі та драматургії Гертруди Стайн, схильної до варіювання фразами, ковзання по колу обірваних сюжетних ліній Текст спрямовувався на опредмечення мови, перетворення її на новий об'єкт У поезії українського авангардизму К не був поширеним, хоч твори деяких поетів, наприклад Емми Андієвської, виповнювалися кубічними елементами Таким можна умовно вважати вірш «Геометрія» панфутуриста Г Шкурупія

лінія циркуль
коло
троєкутник в квадраті
дивись
от на голій площі
виникло місто
поривання кутів до неба
троєкутник на куб
ромб
башта
конусом вріжеться в око
тумб дамб тумб домб

Ку́бо-футури́зм — див **Футури́зм.**

«Кудру́н» — німецька епічна поема, збережена за єдиним рукописом, зробленим у 1504—15 писарем Гансом Рідом на замовлення імператора Максиміліана І Точна рима, що базувалася на поширеному за доби раннього середньовіччя алітераційному вірші та французькій версифікації трубадурів, апробована у «Пісні про Нібелунгів» (прибл 1200), засвідчує, на думку К Дреге, що «К» могла з'явитися після неї, очевидно, у 1230—40 на основі австрійсько-баварського діалекту в долині Дунаю Перша пара строфи збігається з нібелунговою строфою, друга — з початком строфи поеми «Титурель» (1220) Вольфрама фон Ешенбаха Поемі властива особлива строфа, що складається з чотирьох довгих віршових рядків з парним римуванням та цезурою, яка розмежовує їх на два півверси, іноді із внутрішньою римою К Лахман вважав «К» колективним твором різних авторів Пам'ятка зберігається у складі «Амбразької книги героїв» поряд із поемами «Ерек» та «Івейн» Гартмана фон Ауе, шванків на зразок «Піп Аміс» Штрікера чи «Селянин Гельмбрехт» Вернера Садівника тощо Поему відкрив А Приміссер та опублікував разом із Ф-Г фон Гагеном (1820) Першу спробу відмежувати справжні епічні пісні від пізніших нашарувань здійснив Л Еттмюллер (1841) Повне критичне видання «К» належить А Ціману (1835), а реконструкція тексту — К Барчу (1965, серія «Німецькі класики середньовіччя») В Грімм («Німецькі героїчні сказання», 1829) порівнював «К» з «Одіссеєю» Гомера, зважаючи на притаманний двом поемам мотив мандрів та маринізму Водночас німецький твір відносять до куртуазної літератури, означеної етосом лицаря, поширеної серед тогочасних мінезингерів Поема поділена на тридцять дві авентюри (розділи), названа за іменем героїні Кудрун, або Гудруни, про яку розповідається у двох третіх твору Інший текст є передісторією родинної легенди, що складається з п'яти поколінь, стосується пригод короля Гагена та його дочки Гільди, яка опинилася в Ірландії, — матері Ортвіна і Кудрун У творі висвітлюється драматичне сватання Зігфріда, Гервіга та Гартмута, з-поміж яких дівчина обрала Гервіга, але була викрадена нормандським королем Гартмутом і лише після тринадцяти літ неволі визволена коханим чоловіком Незважаючи на батальні епізоди та мотив помсти хегелінгів підступним норманам, поема має щасливий фінал, завершується чотирма заручинами Вона привертає увагу пафосом юності, адже персонажі завжди залишаються молодими, їх об'єднує розуміння вірності і дружби як вищих моральних цінностей Вплив куртуазності усуває з твору велично-лиховісні тенденції, притаманні «Пісні про Нібелунгів», зокрема її героїням Тому Кудрун постає немовби анти-Кримхільдою (Бруно Беш), її терпіння не було рабським чи смиренним, їй властива гідність, шлях до свободи вона іноді долає завдяки хитрості та тонкому розуму Події відбуваються переважно в ідеалізованому королівстві Хегеля, розташованому на півострові Ютландія, південному узбережжі Північного моря, а також в Ірландії, Норвегії, Данії, Фризії, Прибалтиці тощо Інтертекстуальна основа поеми широка — від *скандинавської «Історії данців» Саксона Граматика* чи «пісні про Хельгу» («Старша Едда») до давньоанглійської поезії «Вітсид», очевидно, написаної у VIII ст автором-дружинником Вітчидом, чи «Пісні про Александра», створеної трірським священиком Лампрехтом (XII ст) Водночас у поемі досить сильні католицькі віяння, помітні євангельські алюзії та ремінісценції

Кульміна́ція (*франц culmination, від лат culmen, culminis вершина*) — момент найбільшого напруження композиції, розвитку конфлікту, мить вирішального зіткнення характерів, перелому в сюжетних лініях, з якого починається розв'язка К стосується будь-якого роду та жанру, використовується при аналізі композиції та сюжету епічних і драматичних творів, найменше притаманна ліриці У невеликих за обсягом творах К пов'язана з фіналом, а в новелах, наприклад В Стефаника, з неї може розпочатися оповідь У романах посилення наративного напруження здійснюється поступово, натомість у драмі К різка епізод викриття братовбивці-короля у п'єсі «Гамлет» В Шекспіра, читання листа Хлєстакова у «Ревізорі» М Гоголя В одному творі може бути кілька К Так, у повісті «Дорогою ціною» М Коцюбинського їх дві у першій частині, коли Остап, діставшись турецького берега, проклинає кріпаччину, та в п'ятій, де відтворено епізод невдалого визволення Соломією Остапа

Культи́зм (*ісп cultismo, від лат. cultus· поклоніння*), або **Культурані́зм,** — стильова течія бароко, антитетична консептизму, поширена передусім в іспанській поезії, зокрема в ліриці Л де Гонгори-і-Арготе, тому ще називається гонгоризмом Незвичний словниковий склад, постійне застосування неологізмів, утворених поєднанням іспанських слів із грецькими та латинськими, побудова іспанської лексики за латинським зразком (гіпербатон), інтертекстуальні прийоми, закодовані метафори та симфори, елементи одивнення дали підстави вважати К «темним» стилем Поширеним засобом К були алюзії, які унеможливлювали логічний аналіз тексту Поезії цього стилю потребували особливої конгеніальності критика, здатного наблизитися до адекватного розуміння сти-

лістичних засобів Приклад такого прочитання наводить І Качуровський, спираючись на власний переклад сонета «Священний храм шляхетності самої» (друга строфа)

Маленька хвіртка з гарного коралу,
Ясні кватирки для наказів-велень,
Що тонкого смарагду чисту зелень
На їхні шиби ти узурпувала

У першому віршовому рядку йдеться про уста, у третьому — про очі К поширився й у французькій поезії, модифікувавшись у преціозність

Культу́ра (*лат cultura догляд, освіта, розвиток*) — сукупність духовних та матеріальних цінностей, створених людством упродовж його історії Будучи загальнолюдським набутком, вона у кожного народу має національні джерела, тому не може бути унітарною, космополітичною Однак європейська чи азійська, африканська чи латиноамериканська, незважаючи на їх унікальність, набувають сенсу у зіставленні з іншими Поза К неможливе суспільство, а також мистецтво, зокрема література, що послуговується досвідом філософії, етики, гуманітарних та природознавчих наук тощо, самостверджується як рівнозначна їм К відображає культурно-історичну дійсність із багатством її семантики, дискурсів, форм, відтінків тощо У художніх творах, окрім естетичних характеристик, змальовані притаманні людській спільноті менталітет, традиції, звичаї, форми спілкування, реалії національного життя та загальнолюдські цінності Культурну самобутність народів письменство фіксувало здавен, проте вона стала безпосереднім предметом осмислення за доби романтизму Література того часу перебувала під впливом доробку Й -Г Гердера, орієнтувалася на історичне минуле, місцевий колорит, народну творчість, внутрішній світ неординарної особистості Особливого значення у ній надавалося категорії національного Представники культурно-історичної школи, передусім І Тен, співвідносили літературу із «загальним станом розумів та звичаїв довкілля», особливо коли йшлося про суперечливу, драматичну сучасність, характерну для романів реалістів Увагу модерністів привертали відмінні культурні цінності, притаманні непересічному індивіду Натомість авангардисти декларували епатаційний пафос щодо К , а постмодерністи нехтують нею Таке ставлення до неї засвідчує її відносність та ненастанні модифікації універсальних цінностей (краса, благо, істина, свобода, любов), сенс яких змінювався в різні культурно-історичні періоди і водночас залишався непорушним у своїй суті Тому завжди актуальною вважається традиція К як чинник, що спонукає до літературної творчості, яка немовби поєднує міфопоетику й архетипи із сучасністю, тому може бути названа культурною пам'яттю, що розширюється в масштаби «великого історичного часу» Таким чином формується текст, здатний функціонувати за межами часу та місця свого виникнення Йдеться про високу К , що має ознаки «аристократизму духу», протиставлена профанній егалітарній стихії, яка часто набуває імітаційних форм у вигляді шоу, симулякрів тощо, притаманних маскульту Ці тенденції відрізняються від достеменно народної К , базованої на сакральній семантиці Їй під тиском модернізації загрожує деформація, «духовний хаос», поглинення самобутніх етногенетичних структур Поняття «К» літературна критика й літературознавство часто вживають на позначення високого рівня художнього мислення Зокрема, наголошується на К поетичного мовлення, стилістичній К тощо Одні науковці вважають її невід'ємною від історії людства чи нації, інші (А Шпенглер) — відмінною від цивілізації, трактованої як остання фаза розвитку певного циклу К

«Культу́ра» — видавництво художньої літератури для дітей (Київ, 1920—30), яке друкувало твори Т Шевченка («Наймичка»), І Франка (збірка оповідань та віршів «До світла»), Б Грінченка («Про хлопця, що боровся з морем»), М Коцюбинського («Івасик та Тарасик», «Про двох цапиків»), поезії О Олеся, М Філянського, Марії Пригари, переклади «Кам'яної доби» Г Веллса, «П'єра і Ульфа» Х Бойєсена, «Косми» П Істраті, твори російських письменників

«Культу́ра» — громадсько-політичний місячник (Львів, 1924—34), який друкували замість журналу «Нова культура», вважався органом КПЗУ На його сторінках з'являлися твори І Франка, В Бобинського, Мирослава Ірчана, С Масляка, С Тудора, Д Загула та ін , а також П Тичини, В Сосюри, В Еллана, Остапа Вишні та ін

«Культу́ра і життя́» — щотижнева газета Міністерства культури України та Українського комітету профспілки працівників культури Заснована в 1923 у Харкові, виходила у вигляді додатка (1924—28) до газети «Вісти ВУЦВК» Її першим редактором був В Блакитний Відома також під іншими назвами — «Література Наука Мистецтво» (1924), «Культура і побут» (1925—28), подавала перебіг літературної дискусії, «Література і мистецтво» (Луганськ, Уфа, Москва, Харків, 1941—43), «Радянське мистецтво» (Київ, 1945—54), «Радянська культура» (1955—65) З 1966 має сучасну назву Крім матеріалів з проблемних питань культури, на сторінках видання з'являються художні твори, літературно-критичні статті Нині газета виходить за редакцією В Бурбана

«Культу́ра сло́ва» — міжвідомчий збірник Інституту української мови НАН України (до 1991 — Інститут мовознавства ім О Потебні АН УРСР), заснований у 1967 як щорічник «Питання мовної культури» (випуски 1—4), «Рідне слово» (1970—75), з 1976 відомий під сучасною назвою, виходить двічі на рік Крім суто мовознавчих студій, у ньому друкуються статті з проблем мовної культури, художнього перекладу, що стосуються літературної практики, ведеться рубрика «Слово в художньому творі»

«Культурбу́нд» (*нім «Kulturbund»*) — прокомуністичне об'єднання творчої інтелігенції Східної Німеччини, засноване в 1945 за ініціативою Й Бехера, до 1958 називалося «Культурна спілка демократичного оновлення Німеччини» До нього увійшли В Бредель, Ф Вольф, А Абуш, Анна Зегерс, Е Вайнерт, Б Келлерманн, О Готше та ін Першим президентом був Й Бехер, з 1958 — професор М Бурггард При об'єднанні виходив щотижневик «Sontag» («Тиждень»), діяло видавництво «Ауфбау»

Культу́рна шизофрені́я (*лат cultura догляд, освіта, розвиток і нім Schizophrenie, від грец schisō розсікаю, phrēn розум, душа*) — неможливість одночасного поєднання двох культур — релігійної та світської Термін застосований у середині 50-х XX ст американськими теологами-протестантами К ш.

призводить до хворобливого роздвоєння свідомості, поєднання сакральних цінностей із профанними настановами, спотворює й дискредитує вищі духовні надбання. Однак релігійний світогляд не перешкоджає соціальній адаптації людей, якщо дотримуватися толерантної дистанції, взаєморозуміння між двома моделями світу. Проблему К. ш. розглядали протестанти Р. Гвардіні, Г. Марсель, православні богослови Д. Святополк-Мирський, П. Сувчинський, Г. Вернадський. Прояви К. ш. окреслилися ще за доби Ренесансу та постренесансу, коли поширювалося світське логоцентричне світосприйняття, яке вплинуло й на художню літературу, посилилось у XIX ст., позначившись передусім на творах Ф. Достоєвського, Ф. Ніцше та ін.

Культу́рне несві́до́ме (*лат. cultura — догляд, освіта, розвиток*) — елементи матеріальної та духовної культури (звичаї, братства, угруповання, традиції, мистецтво, література тощо), які не усвідомлюються, сприймаються за недовимовлений її контекст. К. н. обмежує проблемне побутування ідей, що існують у сфері гетерогенного несвідомого, однак не пов'язане з упорядкованою ієрархією цінностей. Поняття запроваджене постмодерністами, зокрема М. Фуко, який використовував його для висвітлення історичного несвідомого від доби Ренесансу до XX ст. Воно поглиблює значення терміна «архетип», запровадженого в аналітичну психологію К.-Г. Юнгом.

Культу́рний код (*лат. cultura — догляд, освіта, розвиток і франц. code, від лат. codex — зведення законів*) — референційне відсилання читача до значно раніших текстів культури. Те саме, що й інтертекст, цитата, ремінісценція тощо.

Культу́рні сту́дії (*лат. cultura — догляд, освіта, розвиток і studeo — ретельно вивчаю*) — Центр сучасних культурних студій, заснований під керівництвом Р. Гогарта (Бірмінгем, 1964), в якому була започаткована міждисциплінарна наука, призначена для вироблення підходів до дослідження культури. Задля цього підібрали аналітичні методи з соціології, антропології, історії, літературознавства. Центр, або Бірмінгемська школа, зазнав впливу структуралізму, зокрема концепції Р. Барта, використовував набутки інших дисциплін, осмислював гендерні проблеми, вивчав національні та соціальні чинники культури, комунікаційні проблеми, процеси виникнення й розвитку культури. Важливим було усвідомити культуру як протяжне, розмаїте мовне спілкування. Таку позицію Центру поглиблювали й австралійські дослідники Д. Фроу та М. Моріс («Австралійські культурні студії», 1993), які вивчали пересічну культуру, прояви маскульту, доводили, що споживання не можна вважати пасивним актом, іноді йому властива іронія, критичне ставлення до життя. Аналогічними були висновки А. Лефевра та М. де Серто, які спостерігали повсякдення людини. Особливого поширення К. с. набули у 80—90-ті XX ст., хоч у різних країнах мали національні відмінності. Британське відгалуження К. с. тяжіє до марксистської соціології, американське — до семіотичного та комунікаційного аналізу, австралійське — до постструктуралістської теорії, індійське (азійські студії) — до локального висвітлення культури. К. с. характеризуються еклектизмом, залежать від контекстів: одні науковці віддають перевагу етнографічним розвідкам, інші — з'ясуванню теоретичних проблем. Вважається, що риторичний та семіотичний аналіз не пов'язані з К. с., оскільки вони самі виокремлюють і оцінюють об'єкт свого вивчення. Надмірна ідеологічна заангажованість К. с. викликала дискусію про участь гуманітарних і суспільних наук у розкритті політичного дискурсу.

Культу́рно-істори́чна шко́ла — напрям у західноєвропейському літературознавстві другої половини XIX ст., що ґрунтується на принципах позитивізму (О. Конт, Г. Спенсер та ін.), згідно з якими справді науковим визнається верифіковане вивчення фактів, кероване точними методами як у природознавчих, так і в гуманітарних дисциплінах. Суворо детерміновані зв'язки між фактами мають бути підтверджені досвідом у конкретному середовищі. Основним рушієм динаміки суспільної, а отже, і художньої свідомості вважали ідею, позамистецьку дійсність. Прихильники цієї школи апелювали до нейтральності, об'єктивності наукового дослідження. Засновником К.-і. ш. вважають французького теоретика мистецтва й літератури І. Тена (1828—93), який спирався не лише на філософію позитивізму, а й на історизм Й.-Г. Гердера, схильного розглядати поняття «література» тільки стосовно тих творів, що відображають розумовий розвиток народу, на погляди просвітників, на естетику Г.-В.-Ф. Гегеля, досвід французьких істориків Ф. Гізо, О. Тьєррі, Ф. Міньє, біографічний метод Ш. О. Сент-Бева. У своїх творах («Англійський позитивізм», 1864, чотиритомна «Історія англійської літератури», 1863—64, «Філософія мистецтва», 1865—69, трактат «Про розум та пізнання», 1870, та ін.) І. Тен здійснив спробу раціоналістичного тлумачення художніх явищ, висвітлюваних у контексті причиново-наслідкової динаміки суспільного життя, наполягав на тому, що літературний твір зумовлений сукупністю «всього стану розумів та звичаїв довкілля», тому є їх «знімком», а не «просто грою уяви». Вивчення письменства, на переконання І. Тена, давало змогу «створити історію морального розвитку та наблизитися до пізнання психологічних законів, що керують подіями». З огляду на це було сформульовано методологічні настанови вивчення письменства, що полягали в аналізі біографії та психології митця, специфіки культурного оточення, громадського світогляду, особливостей раси, зумовлених біологічними чинниками, кліматом, місцевістю, історичними обставинами. Каузальне уявлення про природу мистецтва зумовлювало абсолютизацію ідеї причиновості («Найменша зміна причин зумовлює неминучі колосальні зміни у наслідках»), що починається з накопичення фактів (першооснови), виявлення через них закономірних зв'язків між конкретним і цілим. Йдеться передусім про расу, якій І. Тен надавав першорядного значення (вроджений національний тип темпераменту, відносно стійкі фізіологічні, психологічні, соціально-побутові характеристики особи), середовище (ландшафт, клімат, соціальні обставини, «стан умів») та момент (досягнутий рівень культури, традиція), трактований як витвір спільної діяльності раси й оточення, мить історичної реалізації народу (носія ідей у зародку) і поета, покликаного їх втілювати, реалізуючи своєю творчістю загальну психологію. Свої міркування І. Тен аргументував аналізом різних типів синхронічних і діахронічних зіставлень сатири В. Теккерея та Дж. Свіфта, творчості А. Теннісона зі здобутками ренесансних гуманістів,

героїв п'єс В Шекспіра — із мольєрівським Тартюфом Водночас теоретик механічно ототожнював настанови дарвінізму, з літературою, зводив її лише до задокументованої у пам'ятках писемності громадської психології, уподібнював історію письменства до історії суспільства Концепція І Тена виявилася суголосною тогочасним тенденціям, хоч не все у ній було прийнятним, зокрема принципи біологізованої та психологізованої соціології Так, французький дослідник Г Лансон («Історія французької літератури XIX ст», 1894, «Метод в історії літератури», 1911), заперечуючи їх, підтримував тенівську настанову порівняльно-історичного аналізу, данський учений Г Брандес («Головні течії в європейській літературі», 1872—90) наполягав на потребі поєднання методології І Тена та біографічної школи Ш О Сент-Бева, Т Геттнер, автор фундаментальної «Історії загальної літератури XVIII ст», прагнув написати «історію ідей», спираючись на можливості К-і ш Їх також розвивали В Шерер («Історія німецької літератури», 1880—83), який запропонував генетичний метод із формулою «успадковане — випробуване — набуте», Ф де Санктіс («Історія італійської літератури», 1870), Д Льюїс (Англія) Натомість російські дослідники Ф Буслаєв, О Пипін, П Пекарський, М Тихонравов, С Венгеров, розглядаючи історію письменства у строго детермінативному річищі, доводили, що джерелом літератури є фольклор, але не брали до уваги іманентну художню сутність, природу таланту На переконання О Пипіна, завдання історика літератури полягало, «по-перше, в намаганні охопити поетичну творчість у всьому національному обсязі, починаючи з найраніших її виявів у давній народній поезії, по-друге, не обмежуючись суто художньою сферою, залучати до наукових студій межові терени народної та громадської думки і почуття, розглядати матеріал літератури як матеріал для психології народу і суспільства, врешті-решт, ця історія вивчає явища літератури порівняльно, у міжнародних взаєминах» О Веселовський, поєднуючи культурно-історичне дослідження літератури та фольклору з методиками міфологічної школи і школи І Тена, усунув недооцінку іманентної специфіки усної та писемної творчості Спираючись на принципи К-і ш, її представники полемізували зі спрощувальними тенденціями соціальної критики Так, І Іванов у двотомній «Історії російської критики» (1900) виступив проти літературознавчої доктрини М Чернишевського та Д Писарева Концепція К-і ш сприяла формуванню натуралізму, з позиції якого матеріальний, «тваринний», людський чинники зумовлювалися лише впливом довкілля Тому Е Золя («Передмова до "Терези Ракен"») обстоював принцип так званого наукового аналізу в художній творчості Особливо поширилася К-і ш в польському позитивізмі Так, літературознавець, теоретик мистецтва П Хмельовський ефективно використовував тенівську тріаду («раса — оточення — момент») у своїх порівняльно-історичних дослідженнях, як-от у студії «Жінки Міцкевича, Словацького і Красинського» (1873), художник і критик С Віткевич досліджував проблеми національної самобутності, визначав необхідність поєднувати античні традиції зі східними («Мистецтва і критики у нас», 1891), прозаїк Б Прус дотримувався практики літературного позитивізму («Слово про позитивну критику») та ін. Проблематика, порушувана К-і ш, була актуальною для словацького письменника та критика С Гурбана-Ваянського, який обстоював ідею народності, національності, релігійної свідомості, болгарського академіка І Шишманова, зорієнтованого на осмислення болгарсько-українських та болгарсько-російських літературних взаємин, його учня М Арнаудова, який був також і учнем М Драгоманова, Б Пенева, автора «Історії нової болгарської літератури», словенського літературознавця І Приятеля, чеського компаративіста Ф Вольмана («Порівняльна методологія слов'янської словесності», «Дух і цілість слов'янських літератур», «Слов'янська цілість у мовному та літературному відродженні слов'ян», «Слов'янська ідея у Шафарика і Шевченка») В українській аналітиці методологія К-і ш поширилася в останній чверті XIX ст Активним її пропагандистом був В Горленко Концепції К-і ш простежувалися у рецензіях М Дашкевича на працю «Нариси історії української літератури» М Петрова» та на студію «Учнівські роки Гоголя» В Шенрока, в яких окреслювався шлях від позитивістських та соціологічних настанов І Тена до ґрунтовних порівняльно-історичних досліджень («Світова скорбота, понуре світоспоглядання та песимізм в західноєвропейській поезії нової доби», «Кілька слідів спілкування південної Руси із південно-слов'янами між іншим у думах») Вона набула концептуального оформлення у наукових працях М Драгоманова («Слов'янські переробки Едипової трагедії», «Два українські фабльо та їх джерела» тощо), який при обстоюванні історично виправданого взаємовпливу усної й писемної творчості, потреби розвивати міжнародні літературні зв'язки надавав пріоритету «інтернаціональному» чиннику на противагу національному, зумовивши полеміку Використання порівняльно-історичної та культурно-історичної аналітичної практики було притаманне М Сумцову, особливо в дослідженнях творчості Т Шевченка, М Старицького, І Франка, О Пушкіна Досвід К-і ш вплинув на «Історію українського письменства» С Єфремова, «Історію української літератури» М Грушевського Її концепції були близькі І Франку Постійно використовуючи їх, він вважав, що для критичної рецепції та створення курсу історії української літератури необхідні дві методологічні основи — культурно-історична і критично-естетична («План викладів історії літератури руської») Він наголошував на домінуванні наукового аналізу сукупного духовного життя певної доби, потребі її окреслення загалом, був переконаний, що ні художні твори, ні їх автори не повинні бути головним чинником дослідження Намагання подолати канон «універсального» методу К-і ш, не відкидаючи його продуктивних можливостей, відчутне у дослідженнях В Перетца, засновника філологічної школи у стінах Київського університету Св Володимира, та його послідовників, зокрема поетів-«неокласиків» П Филиповича, М Драй-Хмари, О Бургардта У XX ст науковий на-прям, обґрунтований І Теном, втратив свої позиції, спрофанований соціологічним літературознавством, спорадично з'являвся в дослідженнях М Розанова, П Сакуліна, М Піксанова, М Бродського (Росія), В Паррінгтона (США), «Університетської критики» (Франція), поступаючись перед новими, часто антитетичними методологіями, пов'язаними з естетикою модернізму, авангардизму, постмодернізму

Кумулятúвна (*лат cumulare· накопичувач*) **кáзка** — група казок із специфічним композиційним ладом та стильовими особливостями, для яких характерне багаторазове нарощення одних і тих же несподіваних дій, формулювань, що завершується веселим розв'язанням композиції або розплутуванням нагромаджених подій у зворотному напрямку, термін В Проппа («Фольклор і дійсність», 1976) За спостереженням В Давидюка (стаття «Історична символіка української кумулятивної казки»), К к відображає мисливський ритуал, використовує «мотив вдалих ловів», має на меті дезінформувати супротивника Водночас вона спрямована і на магічні функції заклинання природи («Горобець та бадилинка», «Курочка Ряба», «Як півник до моря по воду ходив», «Семиліточка» тощо) У її будові чітко розмежовують експозицію, кульмінацію і фінал, події розгортаються почергово або нові ланки додаються до попередніх повторюваних подій І Франко у статті «Казка» називав цей жанр колисковим, наводячи приклад казки, записаної в Нагуєвичах, наголошував на «монотонному повторюванні тих самих слів», «холодності і сонливості, з якою казку кажуть» У російській фольклористиці вона має означення «докучливая» К к неначе самозамикається, втрачає ознаки каузальності Проте у ній, на думку Лідії Дунаєвської («Українська народна проза /легенда, казка/ — еволюція епічних традицій», 1997), наявні причиново-наслідкові зв'язки Вирізняють два типи К к — формульний («Колобок», «Коржик», «Ріпка», «Рукавичка») зі сталою кількістю персонажів (сім, дев'ять, дванадцять, п'ятнадцять) та епічний («Рак-Неборак», «Лисичка-Сестричка та Вовк-Панібрат»)

Кумуля́ція (*лат cumulatio, від cumulo згрібаю, нагромаджую*) — стилістичний прийом, що полягає в багаторазовому повторенні певних елементів твору, характерних ознак, дій, вчинків та ін , яке посилює його смисл, динаміку, емоційність К поширена у фольклорі, де повторюються словесні формули — рефрени (пісні, казки тощо), а також у художній літературі (анафора, епіфора, симплока, кільце), як у вірші «О слово рідне! Орле скутий!» О Олеся

«Кун чанг кун пен» — пам'ятка тайської літератури, ліро-епічний роман про закоханість двох юнаків у красуню Ван Тонг, їхнє змагання за прихильність дівчини У написаному клонами (восьмискладниками) творі вміщені свідчення про звичаї та побут держави Аютія (XIV—XVIII ст) Його виконували під музичний супровід На початку XIX ст епізоди пам'ятки були об'єднані таїландськими поетами, зокрема Сунтоном Пу, у кілька томів, опубліковані у 1939

Купáльські пісні́ — магічні астрофічні пісні календарно-обрядового циклу (на Лемківщині — собіткові), що виконувалися в ніч на Івана Купала (6—7 липня за новим стилем) біля водоймищ, близькі до веснянок, русальних та весільних пісень, збережені від язичницької доби Їх супроводжували хороводи, стрибання через культовий живий вогонь, сплітання вінків, ворожіння, свято завершувалося спаленням (рідше — утопленням) символічного опудала Купала, Кострубонька або Марени (Морени, Морини, Моряни, Мари), яка вважалася богинею зла, хвороб, смерті Купало був богом молодості, краси, сили, плідності, врожаю, лікарських рослин, добробуту, йому зазвичай офірували хліб Християнство не сприймало таких діонісійських містерій, які вперше згадані в Іпатіївському списку (кодексі) за 1263, постійно їх переслідувало («Житіє Володимира», XVI ст , гнівні послання Івана Вишенського, «Синопсис», Густинський літопис тощо), однак згодом поєднало їх із Різдвом Івана Хрестителя У народній свідомості з властивим їй двовір'ям відбулася контамінація сакралізованих імен, зумовивши таку назву свято «Івана Купала» Для К п характерні мотиви кохання, сватання («Ой вербо, вербо вербиця»), очищувального купання («Да купався Іван»), анімістичні метаморфози («Горох, горох та при дорозі»), відображення праці хлібороба («А в борку, на плинку») Тексти пісень гумористичні, дотепні, з жартами, з діалогом дівчат, що передражнювали хлопців, заохочуючи їх до одруження («Ой на городі крокіс, крокіс», «Помощу кладочку», «Час тобі, вербонько, розвиватись») К п притаманний тонкий артистизм, витончене художнє чуття, органічне побутування архетипів

Коло Мареноньки ходили дівоньки,
Стороною дощик іде, стороною
Що на морі хвиля, а в долині роса,
Стороною дощик іде, стороною,
Над нашою рожею червоною
Ой на горі жито, а в долині просо
Стороною дощик іде, ще й дрібнесенький
Та на наш барвіночок зеленесенький

К п викликали науковий інтерес фольклористів та письменників, їх збирали й аналізували М Гоголь, П Чубинський, Панас Мирний, Іван Білик, І Манжура, Леся Українка та ін Поетична атмосфера цього жанру позначилася на творах «Басаврюк, або Вечір проти Івана Купала» М Гоголя, «Купала на Йвана» С Писаревського, «За водою» Панаса Мирного, «Ніч під Івана Купала» М Старицького, «На Івана Купала» М Стельмаха, на поезії Я Головацького («Два віночки»), Б Грінченка («З папороті квіт»), Дніпрової Чайки («Під самого Купала»), Уляни Кравченко («На Купала»), М Бажана («Ніч на Івана Купала»), Ліни Костенко («Ой да на Івана, ой да на Купала»), музиці А Вахнянина («Гей, на Івана, гей, на Купала»), К Стеценка (хор «На Купала») тощо Купальське свято має індоєвропейські корені, відоме й іншим народам (польська sobotka, німецьке Sonnenwende, англійське Midsummer day тощо) Мотиви К п привертали увагу В Шекспіра («Сон літньої ночі»), Я Кохановського («Святоянські пісні про соботу»), А Тарковського (кінофільм «Андрій Рубльов») та ін

Куплéт (*франц couplet, від couple. пара*) — римований дистих у середньовічному французькому віршуванні, в XVI ст — сатирична пісенька на громадсько-побутову актуальну тему, яка виконувалася під час ярмаркових вистав, в естетиці XIX ст — елемент оперетки, водевілю, естрадного дивертисменту Джерелом К є строфа народної пісні, що складається з двох або чотирьох рядків, які римуються між собою

Змалювали очі, змалювали брови,
Та не змалювали тихої розмови
(«Летіла зозуля»)

Сучасна естрада також використовує К , які мають не ліричне, а сатиричне змістове наповнення, подібні до гумористичних або сатиричних коломийок

Купю́ра (*франц coupure, від couper різати*) — скорочення або викреслення в літературному тексті

Розрізняють К авторські, редакційні, цензурні Особливо була поширена практика К в царській Росії та СРСР, що негативно позначалося на перекладній літературі, творах національного письменства, кваліфікованих як явища, пов'язані з політикою (буржуазно-націоналістичні» та ін) Відновлення К у виданих текстах вимагає пошуку оригінальних текстів, авторських рукописів, коректур, з'ясування авторської волі, встановлення канонічного тексту та ін Прикладом цензурної К є видання поезій В Симоненка, де у вірші «Задивляюсь у твої зіниці» вилучено строфу, в якій йшлося про Україну

Ради тебе перли в душу сію,
Ради тебе мислю і творю
Хай мовчать Америки й Росії,
Коли я з тобою говорю

«Кур'є́р Кривба́су» — журнал, що висвітлює проблеми культурології, політики та народознавства Виходить у Кривому Розі (з 1994) за редакцією Г Гусейнова На сторінках видання друкуються твори сучасних письменників поезії Галини Гордасевич, Л Вишеславського, Наталки Нікуліної, В Базилевського, Д Кременя, С Вишенського, Б Жолдака та ін , прозовий доробок І Гнатюка, В Слапчука, А Кокотюхи, О Ірванця, К Москальця, А Малащука, М Вінграновського, Теодозії Зарівни, Галини Тарасюк, Євгенії Кононенко, Є Пашковського, С Процюка, О Ульяненка, О Криштопи, Вал Шевчука, «Житло» В Кашки та ін Журнал подає також розмаїті критичні матеріали, зокрема розвідки Б Бойчука про американського поета С Баркана, Р Корогодського про В Петрова, Г Зленка про А Казку, Людмили Тарнашинської про В Голобородька, рецензії О Солов'я, Є Барана, О Ірванця, Я Голобородька, Л Луцького, І Моторнюка, переклади тощо На його сторінках здійснюються спроби осмислення специфіки літературного процесу в Україні на межі XX—XXI ст , друкуються не відомі раніше твори представників «розстріляного відродження», руху опору (Д Май-Дніпрович, М Пронченко та ін), МУРу (проза І Костецького), Нью-Йоркської групи (поезія Емми Андієвської), дисидентів

Курйо́зні ві́рші (*франц curieux допитливий, цікавий, від лат curiosus, і versus повтор, поворот*) — вишукані поетичні твори, генетично пов'язані з епіграмою, неординарні за формою, поширювані в українській поезії від барокової доби (фігурні вірші, паліндроми, рак, луна, кентавр, піфагорійський вірш загадка, леонінський вірш тощо), для яких характерний синтез зорових та слухових елементів, узгоджених зі змістом На думку Д Наливайка, вони були утворенням бароко, Т Назаренко, М Сорока вважають, що К в збігалися з напрямом, хоча фігурні вірші та акровірші використовувалися ще за античної доби, емблематичні, що теж походять з епіграми, виникли в період середньовіччя К в розглядали у своїх поетиках представники Відродження І Віда, Ю Ц Скалігер та ін Найповніше жанрово-формальні можливості К в розкрилися за доби бароко, зокрема в річищі консептизму, характерним для якого був синтез найвіддаленіших явищ та структур, зокрема слова та малярства (графіки) Проте, синкретичний образ у творах цього жанру, на відміну від емблематичного вірша, формується не так шляхом поєднання різних елементів, як на основі самого тексту, складеного з них. Зовнішня форма в різних жанрах (фігурний вірш, акровірш, мезовірш, телевірш тощо) стосується звукової як вияв дотепності, специфічна гра слів, про що йшлося в «Київській поетиці» (1637) Ознаки загадки увиразнюються в текстах із цифровими компонентами хроновірш, числовий (арифметичний) вірш, кабалістичний вірш Українські літературознавці застосовують К в як синонім carmina curiosa, «штук поетицких», — поняття Івана Величковського, автора рукописної збірки «Млеко, од вівці пастиру належное», в якій він використав різні форми К в Їх теорію розробляли в барокових поетиках, практика поширена в братських школах, Києво-Могилянській колегії (академії), випускники якої знайомили з цим жанром і Росію (Симеон Полоцький) Упереджене позитивістське та народницьке поцінування зумовило вироблення уявлення про К в як про несерйозне «віршувальництво» (С Єфремов), однак твори привертали увагу поетів, зокрема авангардистів (футуристи — «Поезомалярство» М Семенка), а також сучасних авторів — М Мірошниченка, А Мойсієнка, О Шарварка, А Крата та ін , схильних поєднувати в одному творі звукові та візуальні риси мистецтва

«Курманбе́к» — киргизький героїчний епос про боротьбу киргизів проти калмиків, очолених Курманбеком, та уйгурів керованих Акканимом Вперше записаний у 1923 К Міфтаховим та опублікований у 1928 Збереглося три варіанти уснопоетичної пам'ятки, найдавніший з яких виконував акин Калик Акиєв (виданий у 1938, 1957)

Курси́в (*нім Kursiv, від лат cursiva /littera/ скоропис*) — скоропис латинського та грецького письма, запроваджений Альдом Мануцієм У сучасному книгодрукуванні К називають нахилений праворуч шрифт, що нагадує рукописний почерк у тексті, використовується для виокремлення його частин

Курта́ль — скорочена форма сонета, що складається з двох шести- і чотириверсових строф із римуванням *abcadc dbcd*, запроваджена Г М Гопкінсом у передмові до видання «Поеми» (1876—99)

Куртуа́зна літерату́ра (*франц courtois ввічливий, чемний*) — світська лицарська література європейського середньовіччя, започаткована в Провансі (X ст), поширилась у Франції та Німеччині Для лірики був характерним культ Дами серця, в епіці домінував опис пригод рицарів Кодекс лицарських чеснот сформований на основі героїчного ідеалу раннього рицарства, близького арабській культурі, античній естетиці, що була протиставлена чернечому аскетизму Трубадури, які свідомо відмежувалися від жонглерів, збагатили художню літературу такими вишуканими віршовими формами, як сирвента, альба, серена (пісня вечірньої роси), сестина (секстина), балада як танцювальна пісня, тенсона, канцона, пасторела тощо Реальне чи формальне пошанування заміжньої дами виражалося в платонічній ігровій формі, засвідченій передусім «веселою наукою», хоча могло бути відображене і в яскравій еротичній образності Лірика трубадурів була аристократичною, зберігаючи любовну домінанту, закріплювала звільнення, розкутість жінки у вищих колах тогочасного суспільства У К л поширювалися твори ясного і темного стилю Нараховують п'ять поколінь трубадурів, які залишили до 2500 пісень Цю традицію розпочав герцог Гільйом Аквітанський (помер 1127), автор два-

надцяти збережених пісень, продовжили Джауфре Рюдель, перейнятий високими почуттями до неприступної графині Триполійської, Маркабрюн, який запровадив пастореллу Розквітом провансальської поезії стала творчість неперевершеного автора канцон Бернарта де Вентадорна (помер 1195), Раймбаута Оранзького (прибл 1140—73), Арнаута Даніеля (прибл 1150 — прибл 1210), Пейре д'Альвернського (1138—80), яким захоплювався Данте Аліг'єрі, поетки Беатріс де Діас, Гіраута де Борнеля (помер після 1216), автора вояцьких та викривальних сирвент, за які Данте Аліг'єрі помістив його у пекло в «Божественній комедії», авантюриста Пейре Відаля (помер після 1210) Завершували цю спадкоємну лінію сатирик Пейре Карденаль (прибл 1180 — прибл 1278) та апологет провансальських традицій Гіраут Рек'є (прибл 1230—92) Занепад і зникнення лірики трубадурів спричинені війною близьких їм єретичних альбігоців із північною Францією, яка не лише подолала єретиків, а й знищила Прованс, обірвавши одну з яскравих тенденцій у європейській літературі Високоосвічена Альєнора Аквітанська (1120—1204), дружина Людовіка VII, згодом — англійського короля Генріха II Плантегенета пробувала поновити досвід трубадурів у творчості труверів, що вдалося зробити її дочці — Марії Шампанській Найвідомішими труверами були Кретьєн де Труа, Конон де Бетюн, Гас Брюле (1160—1203), Блондель де Нель (середина XII ст — прибл 1210), Адам де ла Аль (1235—88), Тібо де Шампань (1201—53) Суголосною ліриці трубадурів виявилася каталонська вчена поезія, яку писали провансальською мовою, а також куртуазна вчена поезія на галісійсько-португальському діалекті, представлена у збірниках «Кансоньєро» Традиція німецьких мінезингерів, зумовлена впливом трубадурів та труверів, розвинула мотив нерозділеного кохання, страждання від сердечних переживань До альби та пастореллі вони додали власний шпрух, зрідка вживали ле, використовували пісні хрестових походів Популярним був неординарний доробок Дітмара фон Айста (1139—71), Фрідріха фон Гаузена (1150—90), Гайріха фон Марінгена (1150—1222), Райнмара фон дер Гагенау (1160—1210), Вальтера фон дер Фогельвайде (1170—1230), Конрада фон Вюрцбурга (1220—87) та ін Лірика мінезингерів пережила кризу епігонства (Ульріх фон Ліхтенштайн, Таннгойзер, Штайнмар фон Клінгнау), частково відновившись у творчості мейстерзингерів Риси К л були притаманні і творчості італійських поетів, зумовивши появу сицилійської школи при дворі короля Фрідріха II Гогенштауфена, де зібрались трубадури після альбігойських воєн, спонукаючи до пошуку власної стильової манери П'єтро делла Віньо (1190—1233), Якопо да Лентіні (помер 1233) та ін Їхня творчість позначилася на діяльності тосканських ліриків, на формуванні dolce stil nuovo, в якому поєднували платонічну любов до Донни з винятковими духовними якостями й містичний порив до Матері Божої, зумовила появу петраркізму Крім ліричних жанрів, поширювався рицарський роман, закорінений в античні та східні міфи, що поєднував традиції візантійської епіки з фабулами кельтських легенд про короля Артура та рицарів Круглого столу Один з відомих представників К л Кретьєн де Труа (друга половина XII ст) став засновником цього, артурівського роману, автором втраченого роману про Трістана, а також творів «Ерек та Еніда», «Клісеж», «Ланселот, або Рицар Воза», «Івен, або Рицар Лева», «Персеваль, або Повість про Грааль» Популярним був «Роман про Трістана й Ізольду», що належав до бретонських сказань, в обробці французького жонглера Ж Бедьє та ін , особливо німецького поета Готфріда Страсбурзького К л у XV ст переживала кризу, засвідчену пародіями на зразок роману «Дон Кіхот» М де Сервантеса чи поеми «Несамовитий Роланд» Л Аріосто Її відгомін наявний у давньому українському письменстві, зокрема в куртуазно-рицарських тлумаченнях «Александрії», романах про Трістана, Бову-королевича, Аттілу (Познанський збірник, 1580), повістей про Петра Золоті Ключі, кесаря Оттона, графиню Альтдорфську Мотиви К л привертали увагу й українських поетів — І Франка («Бідний Генріх»), Лесі Українки («Ізольда Білорука»), Юрія Клена (цикл «Прованс»)

Кут зо́ру (*англ point of view*), або **По́гляд**, — концептуальна позиція художньої чи літературознавчої рецепції явищ письменства в їх розмаїтті й розвитку Особливо важливий К з у наратології Він може належати всевідному авторові (або наратору) без перцепційних обмежень, позиція якого постійно змінюється, як у романі «Доктор Серафікус» В Домонтовича чи повісті «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М Йогансена, може розкривати події (ніжинська Чорна рада в однойменній повісті П Куліша), життя людини («Повія» Панаса Мирного) Інколи К з проектується через певного персонажа, може мати фіксовану перспективу («Спалах» Вал Шевчука), змінну («Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної) чи множинну («Місячний камінь» В Коллінза) К з може виходити поза межі розташованої в дієгезисі фокалізованої точки, перебувати осторонь персонажа, реєструвати його слова, дії, оточення, а не думки, переживання тощо, створюючи ілюзію апсихологічного об'єктивізму («Інтелігент» Л Скрипника) Ж Женетт розмежовував ситуацію К з (хто бачить) і ситуацію голосу (хто говорить) як нееквівалентні, вводив поняття вислову, керованого перспективою, для поєднання цих суперечностей П Лаббок залучав до К з відкритість оповідача, елементи драми, панорами, певні вибрані типи дискурсу, за допомогою яких виявляються відношення між наратором і наратованим Поширені кілька базованих на К з типологічних класифікацій Зокрема, чотирискладова класифікація Б Брукса та Р Ворена, заснована на розмежуваннях між першоособовим і третьоособовим оповідачем та внутрішнім зображенням і зовнішнім, притаманним всевідному авторові спогляданню подій Аналогічну схему з певними відмінностями окреслював А Ж Греймас, виокремлюючи погляди всевідного автора, першоособового учасника зображуваних подій, третьоособові суб'єктивні та об'єктивні К з Для Ф Штанцеля актуальними в літературознавчому аналізі були такі наративні ситуації, як aукторіальна, персональна та першоособова Б Успенський вбачав прояви К з в ідеологічному, фразеологічному, часопросторовому та психологічному аспектах, розрізняючи на їх підставі внутрішній і зовнішній П Л Долежел на підставі розмежування Я-форми та Він-форми диференціював об'єктивну, риторичну і суб'єктивну опо-

відні позиції Наративні типи в тлумаченні Я Лінтвельта набували гетеродіє-гетичного аукторіального, акторіального і нейтрального та гомодієгетичного аукторіального й акторіального вигляду Складну класифікацію обґрунтував Н Фрідман У ній виокремлені редакторське та нейтральне всезнання оповідача, присутність Я-свідка, Я-протагоніста зображуваних подій, множинне вибіркове та просто вибіркове всевідання, драматичний модус із застосуванням зовнішнього погляду, прийом камери

Кьйо́ка — жанр японської сатиричної та гумористичної поезії, що іноді набував вигляду пародії на високий віршовий стиль Мав форму п'ятирядкового вірша, але, на відміну від танка, не обмежений суворими вимогами канону К виникла наприкінці XV ст, сягнула розквіту в другій половині XVIII ст

«Кьо́р-о́гли» — епічна пам'ятка усноепоетичної творчості народів Закавказзя, Близького Сходу, Середньої Азії Складена у XVII ст Має дві наративні версії — західну (вірменська, грузинська, азербайджанська, турецька, курдська, аджарська) та східну (туркменська, узбецька, казахська) Основним персонажем епосу є туркмен із племені таке-йомут, який мститься тирану, що осліпив його батька (Кьор-огли, Кер-огли, Ґороглу, Ґьор-огли — Син сліпого), народний мислитель, поет-імпровізатор з утопічної країни-фортеці Шалибел (Чамбел), в якій панує рівність, свобода, де живуть його побратими — коваль Демірчі-огли, син різника Аваз, сільський парубок Беллі Ахмед, конюх Делі Мехтер та ін На думку вірменського історика А Тавріського, йдеться про вождя народного селянського повстання на межі XVI—XVII ст на території іранського Азербайджану, який у фольклорній інтерпретації східної версії набув ознак епічного героя Однак у західних редакціях ще збереглися побутові та біографічні деталі, за якими твір можна охарактеризувати як легенду про благородного розбійника Так, за турецькою анатолійською версією, йдеться про сміливого втікача, борця з місцевим можновладцем Болу-беєм, месника за особисту образу Натомість у східних варіантах Кьор-огли чудом народився від мертвої матері в могилі, тому й називається Сином могили, виховувався батьком (у туркменів — дідом), осліпленим пашею Варіанти твору розрізняються також за структурою та обсягом Так, у казахському тексті поєднується віршова й прозова форми Узбецький і таджицький тексти сягають 40—50 дастанів, виповнених романтико-героїчним пафосом, головний герой має риси епічного богатиря, справедливого монарха-аристократа Чамбену Узбеки уявляли його на казковому коні, як відчайдушного сміливця, викрадача вродливих дівчат із країни чудес, поборника дивів Відомі також героїчні дастани про синів Ґорогли (Кьор-огли) — Аваза і Гасана, онуків Нуралі й Равшана, а також Джахангіра Прозові тексти мало відрізняються від казок, віршовий текст сприймається як форма героїчної пісні, уславлення персонажем самого себе, свого коня, знущання над ворогом, ліричної пісні, що вражає потужною емоційною силою Перша публікація пам'ятки в перекладі на російську мову з'явилася в журналі «Маяк современного просвещения и образованности» (СПб, 1840) Російський дипломат, українець за походженням, А Ходзько опублікував її в 1842 у власному перекладі англійською мовою, використавши записи, зроблені в Тебризі У 1856 з'явилися публікації твору в Тифлісі (переклад С Пенна), у 1889 — у Казані (збірник «Оповідання про Кьор-огли султана»), в 1928 — у Стамбулі (арабською мовою, редакція Нізаметтіна Незіфа), в 1941 — в Єревані (перша частина) та Душанбе, в 1959 — у Баку, в 1960 — у Стамбулі

«Кю́ль-Тегі́н» — пам'ятка рунічної писемності VIII ст, знайдена в 1889 М Ядрінцевим у Монголії, в долині Кошо-Цайдам, на березі річки Орхон Пам'ятка має вигляд обеліска чотирикутної форми заввишки 3 м 15 см, завширшки 1 м 24 см, завтовшки 41 см Написи вирізані двома мовами — китайською та орхоно-єнисейською, декодовані в 1893 данським палеонтологом В Томсеном (російський переклад В Радлова) Текст складений тюркським каганом Могилянном (Більге-ханом) на честь брата, принца Кюль-Тегіна (помер 732) На колоні вибито два написи менший за обсягом оповідає про походи та діяння тюркського кагана та про історію створення пам'ятки, більший — подає короткий огляд історії тюрків починаючи з легендарної доби, описує походи та битви Більге-хана та Кюль-Тегіна

Л

Лабіри́нт *(грец labyrinthos палац із багатьма кімнатами, звідки важко вийти)* — у Давньому Єгипті, Криті та Греції — палац з багатьма кімнатами, складними і заплутаними переходами між ними, з яких важко знайти вихід За аналогією так називається вірш, що належить до групи фігурних віршів, пов'язаний із кабалістикою, пошуками шляхів до Бога Симеон Полоцький застосовував щодо нього поняття «скрижаль многопутна» Л утворений словом, фразою, реченням, які мають кілька варіантів прочитання Започаткований у візантійській літературі, Л найповніше розкрив свої можливості за доби бароко у курйозній поезії, поєднував властивості слова та графіки, наближався, за спостереженням А Макарова («Світло українського бароко», 1994), до декоративного мистецтва, що підтвердив віршовий твір Лаврентія Крщоновича, присвячений Лазарю Барановичу М Сорока («Зорова поезія в українській літературі кінця XVI—XVIII ст», 1997) вирізняє у Л прогресивний та центричний (за В Масловим — відцентровий) типи У першому разі йдеться про квадрат, в якому повний текст розташований у першому рядку, кожен наступний рядок зміщений на одну літеру ліворуч або праворуч, поки останній рядок не повторить першого У другому — текст вірша, що може мати вигляд не лише квадрата, а й хреста, ромба тощо, проходить через його центр Їхнім різновидом вважається спіральний Л, в якому слова неначе відходять від центру, але текст читається за вимогами прогресивного Л Чо-

тири приклади Л наводив Іван Величковський Одним із них є такий

я і р а М а р і я
і р а М с М а р і
р а М с у с М а р
а М с у с у с М а
М с у с І с у с М
а М с у с у с М а
р а М с у с М а р
і р а М с М а р і
я і р а М а р і я

Такий вірш називали солонським, беручи до уваги його заплутаність і неясність, або кубічним (М Петров) Звертаються до Л і сучасні поети, наприклад Ярс (Ярослав) Балан — автор вірша-Л «Ой, зійшла рання зоря, алилуя»

О Й **З** І Й Ш Л А **Р** А Л Ш Й І **З** Й **О**
Й **З** І Й Ш Л А **Р** А **Р** А Л Ш Й І **З** Й
Й **З** І Й Ш Л А **Р** А Н А **Р** А Л Ш Й І **З** Й
З І Й Ш Л А **Р** А Н Н Н А **Р** А Л Ш Й І **З**
І Й Ш Л А **Р** А Н Н **Я** Н Н А **Р** А Л Ш Й І
Й Ш Л А **Р** А Н Н **Я** З **Я** Н Н А **Р** А Л Ш Й
Ш Л А **Р** А Н Н **Я** З О З **Я** Н Н А **Р** А Л Ш
Л А **Р** А Н Н **Я** З О Р О З **Я** Н Н А **Р** А Л
А **Р** А Н Н **Я** З О Р **Я** Р О З **Я** Н Н А **Р** А
Р А Н Н **Я** З О Р **Я** У **Я** Р О З **Я** Н Н А **Р**
А Н Н **Я** З О Р **Я** У Л У **Я** Р О З **Я** Н Н Я
Н Н **Я** З О Р **Я** У Л И Л У **Я** Р О З **Я** Н Н
Н **Я** З О Р **Я** У Л И Л И Л У **Я** Р О З **Я** Н
Я З О Р **Я** У Л И Л **А** Л И Л У **Я** Р О З **Я**
Н **Я** З О Р **Я** У Л И Л И Л У **Я** Р О З **Я** Н
Н Н **Я** З О Р **Я** У Л И Л У **Я** Р О З **Я** Н Н
А Н Н **Я** З О Р **Я** У Л У **Я** Р О З **Я** Н Н Я
Р А Н Н **Я** З О Р **Я** У **Я** Р О З **Я** Н Н А **Р**
А **Р** А Н Н **Я** З О Р **Я** Р О З **Я** Н Н А **Р** А
Л А **Р** А Н Н **Я** З О Р О З **Я** Н Н А **Р** А Л
Ш Л А **Р** А Н Н **Я** З О З **Я** Н Н А **Р** А Л Ш
І Й Ш Л А **Р** А Н Н **Я** Н Н А **Р** А Л Ш Й І
З І Й Ш Л А **Р** А Н Н Н А **Р** А Л Ш Й І **З**
Й **З** І Й Ш Л А **Р** А Н А **Р** А Л Ш Й І **З** Й
Й **З** І Й Ш Л А **Р** А **Р** А Л Ш Й І **З** Й
О Й **З** І Й Ш Л А **Р** А Л Ш Й І **З** Й **О**

Лабіри́нт *(грец labyrinthos палац із багатьма кімнатами, звідки важко вийти)* — одне з центральних понять постмодернізму, запроваджене аргентинським прозаїком Х Л Борхесом («Сад розмежованих стежин», 1944, «Будинок Астерія», 1949, «Абенхакан ель Бохарі, загиблий у власному лабіринті», 1949 та ін) й італійським семіотиком та письменником У Еко («Ім'я троянди», 1980, «Нотатки на берегах "Імені троянди"», 1983, «Мандри в гіперреальності», 1987, «Межі Інтерпретації», 1990 тощо) На думку Х Л Борхеса, всесвіт є велетенською безладною Вавилонською бібліотекою, яка справляє враження впорядкованості, якщо відзначити наявні в ній повторювані «книги» На цій підставі У Еко припустив, що існує «подвійна метафора», асоційована з недоступним для невтаємничених книгосховищем абатства, що відображало світ кожне приміщення відповідало географічній назві Пожежа, що немовби спопелила книгозбірню, засвідчувала символічну руїну Борхесового Л , окреслювала теоретичну полеміку постмодернізму з традиційним світосприйняттям, яка супроводжувалася заміною доти панівної парадигми системної світобудови динамікою нелінійних структур Безальтернативному Л Мінотавра, вихід з якого можна було знайти за допомогою нитки Аріадни, протиставлений «маньєристичний», що складався з багатьох розгалужених коридорів, вийти з яких вдавалося після незліченних спроб і помилок Персонажі роману У Еко з'ясували, що таємниця Л міститься «ззовні», а не в його «середині», що його схема — ризоморфна, безмежна, ірраціональна, позбавлена центру, периферії, виходу, тому вимагає від мандрівника постійного вибору на перетинах «стежинок» Ризома покликана замінити класичний Л світоподібної бібліотеки Х Л Борхеса, однак не видавалася чимось новим, адже її джерела сягають космічної моделі середньовічного герметизму, ідеї, що світ, відображений у будь-якому конкретному прояві, є Універсумом, «мережею взаємопереплетених подобизн та космічних симпатій» Отже, відбувається рух від значення до значення, від ланки до ланки, забезпечуючи «процес вільного лінгвістичного творіння» і надаючи перевагу «екстатичній кабалі» перед «теософською» Передбачаючи появу еона ризоми, У Еко дійшов висновку, що семіозис в ігровій формі мусить бути обмеженим, його осмислення здатне вивести з неосмисленого ризоморфного Л

Лавре́нтіївський ко́декс (спи́сок) — написана уставом і напівуставом пам'ятка києворуської писемності XIV ст , яку чернець Лаврентій переписав у 1377 за дорученням суздальсько-нижньоновгородського князя Дмитрія Костянтиновича з давнього великокняжого літопису, складеного у Твері і доведеного до 1305 Л к охоплював неповний текст Повісті минулих літ (до 1100), «Повчання» Володимира Мономаха, був зразком для Троїцького (1408), Софійського і Новгородського першого літописів (1448), Московського літописного зведення кінця XV ст Особливо цікавим є близький до кодексу Радзивилівський літопис, проілюстрований 617-ма кольоровими мініатюрами Л к до XVIII ст зберігався у Владимирському Рождественському монастирі, нині — в Публічній бібліотеці ім М Салтикова-Щедріна (Петербург) Видавався частинами (1804, 1826) та повністю (1846, 1962) Пам'ятку вивчали Д Багалій, О Шахматов, М Марченко, В Яременко та ін

Ла́дкання, або **Ла́дканка,** — народна назва обрядових весільних пісень із своєрідною ритмомелодикою та манерою виконання, вживана переважно на західноукраїнських землях (Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття) Назва «Л » поширена і на Подніпрянщині, що засвідчене «Словарем української мови» (1907) Б Грінченка, в якому наведений приклад із книги «Українські прислів'я, приказки і таке інше» (1874) М Номиса («Не все те правда, що на весіллі ладкають») та формулюється дефініція «Ладкання — весільне співання, а також самі весільні пісні» Виконуються під час зустрічі наречених Пісенний діалог між свахами молодого і дівчатами, які оточують наречену, називається виладкуванням молодої Воно полягає у припросинах свах, «аби бояри сіли» і їм дали місце біля молодої В альманасі «Русалка Дністровая» під назвою «Ладкая» подано низку таких весільних пісень із різних місцевостей Галичини І Вагилевич у «Передговорі» «К народним руским пьсням» аналізував сліди дохристиянських вірувань в обря-

дових дійствах Я Головацький у «Нарисі старослов'янського богослів'я, або Міфології» (1860) виводив етимологію поняття «Л » від імен язичницьких богів Лад — Ладо І Огієнко також посилався на імена богині Лади та бога Лада, які вважалися богами «вірного супружжя», любові й веселощів, щастя і весни, адже «слово “лада” визначає вірна дружина, любка, полюбовниця, а “лад” чи “ладо” — вірний чоловік (пор “Слово о полку Ігоревім”), полюбовник Ці слова дуже часті в топографічних назвах усіх слов'янських народів» Так, у сербів та македонців *ладувати* означає «співати весільних пісень», а в болгар під час весілля обряд ладування виконує друга дочка в родині після нареченої — Лада На Бойківщині Л називають близьку до весільної пастушу пісню, яку виконують на Юрія або на Зелені свята під час випроводження худоби на полонину і пов'язують із давнім культом тварин Іноді в Карпатах ладові пісні співають на Івана Купала

Лаконі́зм *(грец lakōnismos наслідування лаконців)* — схильність автора до стислого викладу думок у художньому мовленні, до сконденсованості сюжету у творі, економності зображально-виражальних засобів при яскравому вираженні літературного дискурсу, як-от у ліриці Є Плужника Поняття походить від назви місцевості Лаконія, мешканці якої, за переказами, були небагатослівними Л , за спостереженням Ю Яновського, «дисциплінує перо, тренує думку, збагачує мову» Те саме, що й лапідарний стиль Л притаманний крилатим словам, афоризмам, прислів'ям, приказкам, а також таким жанрам, як рубаї, танка, сонет, новела тощо

Лаку́на *(лат lacuna заглибина, западина)* — пропуск у перекладі певної частини оригіналу Так називають також слова, що не мають відповідників в іншій мові Наприклад, українське «доба» перекладається англійською мовою як twenty four hours, тобто «двадцять чотири години»

«Лалітаві́стара» («Дета́льний о́пис гри») — буддійська сутра, складена на класичному та гібридному санскриті (прибл II—IV ст), що походить, очевидно, від раннього оригіналу Є неканонічною давньоіндійською пам'яткою, присвяченою життєвому шляху Будди, подає й багато легенд Має 27 розділів у наративно-віршовій формі

«Лан» — видавництво (К 1909—13), засноване О Грушевським, яке випускало книги для дорослих у серії «Науково-популярна бібліотека» («Дикі люди» Ю Будяка, «Богдан Хмельницький» М Грушевського та ін) та твори для дітей у серії «Дитяча бібліотека» («Байки» Л Глібова, «Джунглі», «От так казки!» Дж Р Кіплінга в перекладі Ю Сірого, «Казки» В Гауфа в перекладі О Олеся)

Ландша́фт *(нім Landschaft місцевість, від Land земля, країна, ґрунт)* — багатомірність «топографічних» структур буття й людського мислення Поняття запозичене літературознавцями з географії Йдеться про певне світосприйняття, сформоване на основі досвіду, згідно з яким стилі та форми інтелектуальної діяльності узгоджені з відповідними психомоторними практиками, що самостверджуються в межах експресивно-комунікативного складника тексту Стиль, за Р Бартом, наділений лише вертикальним виміром, закорінений у глибини особистісної пам'яті письменника Текст враховує його спрямованість і водночас розбудовує власні координати як спосіб фіксації та відтворення просторово-часових відношень, або, на думк Новаліса, Л є «ідеальним тілом для вираження певно го ладу думки» У Л виокремлюють зоровий, оптичн достовірний «космос» творчої лабораторії письменни ка в певну мить його діяльності, словесний (інтерпре товане, введене в інший контекст, площину, згорток тілесний (заглиблене, перейняте психомоторними ефектами), філософський аспекти Вживається також поняття «літературний Л »

«Ла́ндыши Ки́евской Укра́йны» («Кунво́лія Ки́ївської Украї́ни») — двомовні літературні збірники (Петербург, 1848, 1851), видання упорядника Г Карпенка за участі його брата С Карпенка Крім своїх творів українською та російською мовами, вони друкували вірші Т Думитрашка-Райча, О Федоровського та ін

«Ла́нка» — об'єднання київських літераторів засноване в 1924 за ініціативою В Підмогильного з частини представників АСПИСу після незгоди з М Зеровим щодо літературних орієнтацій, не мало свого статуту, організаційних структур До «Л » належали В Підмогильний, Г Косинка, Т Осьмачка, Я Качура Є Плужник, Б Антоненко-Давидович, до яких приєдналася Марія Галич Близьким до «ланківців» був М Івченко Найчастіше вони збиралися на квартирі Є Плужника та Г Косинки Жодного твору не друкували, доки не обговорювали у товариському колі За спогадами Б Антоненка-Давидовича, «кожний з нас прагнув у міру своїх сил і здібностей заповнити зяючу прогалину, яка утворилася в українській літературі після великих катаклізмів, і всім разом стати ланкою в розірваному ретязі [ ]», поєднуючи традицію українського письменства з модерністськими віяннями «Л » протистояла вульгарним тенденціям офіційної «пролетлітератури», київським філіям «Гарту» та «Плуга», вважалася «попутницьким» об'єднанням, обстоювала високі критерії достеменного письменства, підтримала позицію М Хвильового в Літературній дискусії 1925—28 У 1926 об'єднання змінило назву на МАРС Твори його представників друкувалися в журналах «Життя і революція», «Глобус» тощо

«Ла́нківці» — див **«Ла́нка»**

Лапа́р — жанр любовної лірики у фольклорі народів Сходу Л мають вигляд віршованого, часто імпровізованого змагання юнака та дівчини

Лапіда́ріум *(лат lapidarius, від lapis камінь)* — дидактично-алегоричний трактат про коштовні камені, в якому описані їх магічні, символічні та лікувальні функції, пов'язані з людськими чеснотами та характером, поширений у середньовічній писемності Жанр був започаткований твором «Про камені» Теофраста (372—287 до н е), в якому йшлося про цілющі властивості чотирнадцяти каменів, розвинутий Плінієм Старшим («Природна історія», книги 33—37), автором-анонімом «Фізіолога» (II—III ст), орфічної поеми «Про камені» (IV—VI ст), Ісидором Севільським (570—636), який написав відомі «Етимології» Жанр згаданий у Старому Завіті, зокрема у Виході, в Книзі Ісайї та в Об'явленні Св Іоанна (28 18—20) За доби середньовіччя популярною була поема про шістдесят коштовних каменів «De lapidibus» Марбода, єпископа Реннського (прибл 1035—1123) Цей жанр використовували Альберт Великий (1200—80), а також анонім віршованого «Християнського лапіда-

рію» (XIII ст), в якому наведено приклади кольорової символіки Коштовних каменів Цієї традиції дотримувався представник «Плеяди» Ремі Белло (збірка «Любов та нові перетворення каменів Вартість та особливості їх», 1575), пізніше її продовжив Т Готьє («Емалі та камеї», 1852), який, наприклад, у вірші «Алмаз серця» писав про сльозу коханої *«Мов дорогі скарби Офіра, / ця пляма сяє тут мені, / Алмазом ставши із сапфіра / на паперовій білизні»* (переклад М Терещенка)

Лапіда́рний стиль *(лат. lapidarius, від lapis камінь, і грец stylos грифель для писання)* — дотримання максимальної стислості і чіткості у висловлюванні думок, економне використання художніх засобів Л є притаманний народним прислів'ям, приказкам, коломийкам, анекдотам В українській літературі властивий новелам В Стефаника, Гр Тютюнника, поезії Є Плужника, М Зерова, М Григоріва та ін

«Ла́стівка» («Ла́стôвка») — український літературний альманах (1841, Петербург), видавцем якого був В Поляков, упорядником — Є Гребінка, редагування частково здійснював Т Шевченко У ньому опублікували твори, підготовлені для проектованих, але не дозволених цензурою регулярних українських «Литературных прибавлений» до журналу «Отечественные записки» У «Л » подано передмову («Так собі до земляків»), післямову («До зобачення»), дві байки та ліричну «Українську мелодію» Є Гребінки, а також твори «Причинна», «На вічну пам'ять Котляревському», «Тече вода в синє море», «Вітре буйний» і розділ із поеми «Гайдамаки» Т Шевченка (фрагмент із поеми «Тарасова ніч» зняла цензура), уривки з п'єси «Москаль-чарівник» І Котляревського, повість «Сердешна Оксана», оповідання «Пархімове снідання», «На пущення як зав'язано» Г Квітки-Основ'яненка, поезії, байки, народні прислів'я, загадки та переклад Л Боровиковського з поетичного доробку О Пушкіна, кілька ліричних віршів В Забіли («Голуб», «Повіяли вітри буйні»), О Афанасьєва-Чужбинського («Скажи мені правду, козаче», «Прощання»), уривок з оповідання «Циган» П Куліша, байки С Писаревського, П Кореницького, народні українські пісні, зібрані С Писаревським Негативний критичний відгук на видання надрукували «Библиотека для чтения» (1841, № 48), «Отечественные записки» (1841, № 6), натомість схвальні оцінки з'явилися на сторінках «Литературной газеты» (1841, 24 травня), «Москвитянина» (1841, № 10)

«Ла́стівка» («Ла́стôвка») — ілюстрований часопис для юнацтва (Л , 1869—81), додаток до газети «Учитель», який виходив за редакцією М Клемертовича Незважаючи на москвофільське спрямування, друкував статті з історії України, фольклорні матеріали, а також твори українських письменників уривки з поеми «Гайдамаки» та поезії Т Шевченка, «Гей-гей,воли!» С Руданського, «Сиротка на чужині», «Рідна мова» С Воробкевича, «Ой лихо дитині» М Устияновича, казка «Глогорожечка» Ю Федьковича та ін

«Ла́стівка» — українське приватне видавництво (Мельбурн — Аделаїда, з 1953), засноване письменником і літературознавцем Д Нитченком, редактором, автором багатьох передмов у книжках українською та англійською мовами У «Л » було видрукувано альманах «Новий обрій», англомовну «Антологію української прози» (1983), поему «Скелька» І Багряного, роман «За ширмою» та оповідання «Печатка» Б Антоненка-Давидовича тощо

Латифа́ *(араб букв жарт, дотеп)* — дотепні фольклорні нарації, подібні до анекдота, особливістю яких була ефектна розв'язка конфліктної ситуації, поширені у народів Близького, Середнього Сходу та Середньої Азії У Л не приділено уваги характеристикам персонажів та деталям оповіді Іноді замість Л вживають поняття «заріфа», «надіра», «аджіба» Популярними вважали історії про винахідливого Ходжу Насреддіна, цикл оповідань про туркменського поета Кеміне та ін жартівників З X ст Л з'являється і в художній літературі, зокрема у творчості персько-таджицького сатирика Убайда Закані (XIV ст), збірках Мухаммеда Ауфі («Намисто анекдотів та зблиски оповідей», «Радість після туги», XIII ст), Фахраддіна Сафі (XVI ст), Ахмада Суруша (XIX ст) Елементи Л наявні в «Калілі і Дімні», «Марзбан-наме», «Сіндбад-наме»

Ла́уда *(італ lauda хвала)* — жанр переважно строфічної літургійної поезії (форма балади, сестини, тенсони) моралізаторського або лірично-оповідного характеру, у XII—XVI ст застосовувався для прославлення Ісуса Христа, Матері Божої, святих, християнських чеснот Поширений в італійській літературі Першою Л , написаною ритмічною прозою на умбрійському діалекті, вважається «Похвала Божим істотам, або Пісня про сонце» (прибл 1225) Св Франциска Ассізького Куртуазні образи у творах часто замінювалися на сакральні Поширення Л зумовлене народним релігійним рухом, започаткованим в Умбрії і пов'язаним із виникненням братств мирян, що сповідували спокуту й любов до Ісуса Христа і Діви Марії Поява флагеллантів (аскетів-фанатиків, які проповідували публічне самобичування) в італійських містах призвела до розвитку драматичних дійств із діалогами між Грішником та Мадонною, Христом і Душею, Душею та Любов'ю Найвідомішим автором (до ста Л) був чернець-францисканець Якопоне да Тоді (1268—1306), твори якого («Про любов до Христа на хресті», «Райська донна», «Як душа шляхом священного самозництва сягає незвіданого та невисловного стану» тощо) стали хрестоматійними Його вважали автором поезії «Мати скорботна стояла» Найвідоміший твір жанру — «Dies irae» («День гніву»)

Лауреа́т — див **Пре́мія**

«Лачпле́сіс» *(латв «Lāčplēsis»)* — національний епос латвійського народу, який, на відміну від «Калевали», «Давида Сасунського», «Манаса», вважається авторським твором А Пумпура (1888), що відзначили письменник Т Зейферт, філолог Є Лаутенбах-Юсмінь Видання часто з'являлося під назвою «народний епос» (1957, 1961, 1972), публікувалось у п'ятнадцятитомному виданні «Латвійські казки та легенди» П Шмідта (1925—27), у чотиритомних «Латвійських народних анекдотах» П Біркерта (1929—30), у «Латвійських народних легендах» А Ацелане (1961) У «Л » автор спирався не на пісенну традицію, а на наративність фольклору латвійців, виконував роль народного оповідача, однак використовував і особливості дайни Частина твору написана строфічним віршем Так, для першої пісні характерний переважно восьмивірш, у другій вжито восьмивірш та шестивірш, інколи застосовується оказіональна рима та римоїди Етіологічні (причини та умови божественного

виникнення світу), міфічні (весілля синів бога Дієва та дочок Савле, тобто Сонця) та історичні (оповідь про потоплений замок, Синю гору, скелю Стабураг-Стабурадзе, долю предка пралатвійців Відвуда, вихід їх із далекого Сходу на береги «Білого моря») легенди (teikas) мали два джерела — лієлвардське та лієл'юмправське У творі помітний вплив «Калевали» (мотив Пейпус-озера), «Іліади» Гомера (рада богів, які обіцяють допомагати латвійцям) тощо Інколи автор вводив образи вигаданих богів, як-от Антримп чи Патримп, що зумовлено тенденціями псевдоміфології, поширеними в тогочасній латвійській літературі Основні події епосу стосуються богатиря Лачплесіса, сина людини та ведмедя, зображуваного з ведмежими вухами, захисника людей від звірів та німецьких рицарів-загарбників (XIII ст) В епосі використані легенда «Ванем Іманата», хроніка Генріха Латвійського, особливо «Лівонська хроніка» Ф Нієндіштедта (про лівських та латвійських вождів Каупо, Дабресіса, Русина, ризького єпископа Альберта та ін) У пам'ятці заперечена «культрегерська», колонізаційна версія остзейських можновладців На противагу таким квазіконцепціям у середині XIX ст почався культурницький рух романтичної «Молодої Латвії», ідеї якого живили творчість А Пумпура Його роботу над «Л » стимулювали Е Льонрот («Калевала»), Ф -Р Крейцвальд («Калевіпоег»), В Йордан («Пісня про Нібелунгів»), дослідження латвійського фольклориста Е Лаутенбаха-Юсміня, його ж епоси «Наречена Вужа», «Бог і Чорт», «Нієлридів Відвуд» Композиційно-архітектонічна структура твору А Пумпура — традиційна, як у «Гесері» чи «Джангарі», має три частини, що асоціюються з триповерховою будівлею похмурим потойбіччям, квітучим цим світом і осяйним небесним палацом У шести піснях «Л » окреслено кілька сюжетних ліній основною є оповідь про визвольну боротьбу латвійців, під час якої внаслідок підступу гине Лачплесіс, а народ потрапляє у віковічне рабство, а також кохання героя до Лаймдоти («Дарованої Лаймою») та його конфлікт із Спідалою («Осяйною»), стосунки з богами та ін «Л » вплинув на драму «Вогонь та ніч» Я Райніса, «Кангар» А Нієдли, на поезії Я Судрабкана та ін

Ле (*франц. lei світський, від давньоірл lóid, laid пісня, вірш*) — оповідні віршові твори, написані восьмискладником, що мають парне римування, були поширені переважно в середньовічній Англії (XII—XIII ст) Їхні фабули запозичені з бретонських (кельтських) легенд, часто суголосних із мотивами рицарських романів бретонського циклу («lais bretons») про короля Артура та його оточення До Л зверталися також французькі трувери (Кретьєн де Труа та ін), спираючись на традицію виконання релігійної секвенції (піснеспіву) З-поміж збережених анонімних текстів, близьких до творів куртуазної літератури, а також до доробку поетів XIV ст Г де Машо, Е Дешана, Ж Фруассара, найвідомішими вважають дванадцять Л поетеси Марії Французької (перша половина XII ст), яка жила при дворі англійського короля, і її твір «Ле про жимолость» за мотивами роману про Трістана та Ізольду Так називали й бретонську ліричну пісню про кохання, яка складалася з трьох триверсів, де третій віршовий рядок кожної строфи був коротким, іноді мав інший розмір, довгі (парні) й короткі рядки римувалися за схемою *aab aab aab* Виконувалася разом із віреле на гуляннях молоді під музичний акомпанемент Поступово Л втрачала куртуазні характеристики, набуваючи ознак фабльо, як-от «Ле про Арістотеля» Приклад Л з доробку представника школи Машо, поета Е Дешана (1346—1406)

Та невже-бо я щаслива?
Личко в мене чарівливе,
Маю серце запальне
І рум'яна, і вродлива
Справжня кралечка щаслива!

Стріли-брови, зір п'янкий,
Біла шия, стан стрункий,
Постать вся моя ваблива
Та невже ж бо я щаслива?

Русі коси аж до п'ят,
Перса — наче виноград,
Вся я ніжна і чутлива,
Справжня кралечка щаслива![ ]

(*переклад М Терещенка*)

«Лева́да Га́лицько-ру́ський альмана́х» — різножанровий збірник (Л , 1901), що виходив під керівництвом К Бернадського До видання увійшли поетичні твори С Павленка (псевдонім С Шелухина), С Кричевського, С Грищенка, оповідання «Чужа жінка» Петра Шелеста (псевдонім І Липи), «Вирід» І Шпитка, «Триста від ста неаполітанське оповідання» М Серю в перекладі з італійської Д Бодревича та ін На сторінках альманаху з'явилися статті І Франка про заборону «Літературно-наукового вісника імені Тараса Шевченка» в Росії, А Кримського про українську мову Друкувалися також хроніка, бібліографія

Леге́нда (*лат legenda те, що належить прочитати*) — найпоширеніший жанр середньовічної писемності, започаткований у VI ст На формування Л вплинув світогляд католицизму, відображений переважно в агіографії, твори, набувши ознак оповідно-дидактичної прози, розповсюджувались у вигляді збірників повчальних оповідань про духовних подвижників (у Синайському, Скитському, Афонському, Єрусалимському патериках), а також про королів, князів та ін , поширеними були сюжети про Фауста, Дон Жуана, Вічного Жида Особливо популярними в XIII—XIV ст стали впорядкована Яковом із Ворагіна, архієпископом Генуї «Legenda aurea» («Золота легенда», 1270), перекладена багатьма європейськими мовами, а також «Gesta romanorum» («Про діяння римлян», або «Римські діяння»), «Велике зерцало» («Speculum magnum», 1481), видане болландистами «Acta sanctorum» (1643—1794, у 70-ти томах) Спочатку Л мала нараційну, прозову форму, пізніше до неї додавали віршові та драматичні вставки панегіричного, куртуазно-релігійного змісту Її мотиви використовувалися в апокрифах, містеріях, міраклях, мораліте, рицарських романах, новелах, іконописі Ними живилася «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі Їх осмислювали Й -В Гете, Й -Г Гердер, вбачаючи в них невичерпне джерело літературної творчості У давньоукраїнській літературі, крім патериків, прологів, Четьїв міней, з'являлись оригінальні тексти на зразок Києво-Печерського патерика, «Неба нового» (1665) Іоаникія Галятовського чи «Руна орошеного»

(1683) Дмитра Туптала Ростовського Л найповніше розкрила жанрові можливості у фольклорі, де поняття вживається на означення народних оповідань про чудесні явища, що вважаються достовірними Як і казка, тяжіє до розкутого вимислу, але не обмежена суворими композиційними матрицями, клішованими початковими і прикінцевими формулами, усталеним чергуванням подій, лише інколи з'являються фрази *було це давно, колись давно-давно* Твори цього жанру здебільшого починаються з викладу змісту і завершуються повчальним підсумком Відрізняється від переказу, в якому йдеться про реальні події та осіб, однак наводить деталі побуту Фантастичний зміст, не підтверджений свідченнями, тлумачиться як диво, здійснюване звичайними людьми, здебільшого народними героями, і відображає світобачення певного етносу Часто Л доповнюється різними домислами, що виникають за неможливості пояснити певні факти Так, в оповіді про підкорення княгинею Ольгою древлянського Коростеня наголошувалося на мудрості княгині, яка нібито наказала прив'язати до лапок птахів жмутки соломи і підпалити їх Вони, повернувшись до гнізд, спалили місто Очевидно, княгиня Ольга використала відомий у ті добу «грецький вогонь», але інтерпретатори цієї деревлянської трагедії разом із авторами Повісті минулих літ або не знали такої зброї, або зумисне надали їй іншого відображення Жахлива помста за здирника князя Ігоря, покараного коростенцями, була витлумачена як героїчний вчинок, відповідний статусу княгині, невдовзі проголошеної святою Натомість у народних Л, збережених на деревлянській землі, вона зображена жорстокою Зазвичай фольклорні, різні за тематикою, повчальні Л характеризуються композиційною (сюжетною) неусталеністю, малоепізодичністю, імпровізацією, контамінацією епізодів та мотивів Їх розмежовують на космогонічні (про творення світу), міфічні (перетворення людей на інші істоти або рослини), етіологічні (з'ясування причин і наслідків незвичайних явищ), апокрифічні (неканонічне тлумачення Св Письма), ономатологічні та топонімічні, зоонімічні, гідронімічні, антропонімічні, флоронімічні тощо (як з'явилися люди, тварини, рослини, річки, озера, міста, окремі місцевості та ін), історичні («Михайлик і Золоті Ворота», «Про шолудивого Буняку», про запорожців, опришків, гайдамаків, вояків УПА та ін), етногенетичні (походження народів), культурологічні (запровадження ремесел та мистецтв, соціальних функцій, ієрархій), соціально-утопічні (про втрачений золотий вік, едем або про можливість у майбутньому повернення раю) Така розширена типологія жанру потребує категоріального узагальнення, тому відокремлюють три основні групи космогонічні, апокрифічні, героїчні Цими творами цікавилися науковці (М Драгоманов, О Афанасьєв, Д Яворницький, В Гнатюк, В Давидюк та ін) Л впливали на інші жанри народно-поетичної творчості (колядки, щедрівки, русальні, купальські, історичні пісні, думи, легендарні казки, як-от «Марко Багатий» чи «Безручка», анекдоти), надихали митців, витворювали основи метатексту й гіпертексту в художній літературі, що засвідчують «Фауст» Й-В Гете, «Гайдамаки», «Марія» Т Шевченка, «Легенда про Юліана Милостивого» В Гюго, «Спокуса Св Антонія» Г Флобера, «Мойсей» І Франка, «Йосип та його брати» Т Манна, «Майстер і Маргарита» М Булгакова, «Quid est Veritas?» Наталени Королеви, «Христос» В Сосюри тощо

Леґенда́ріум *(лат legendarium)* — збірник легенд, пов'язаних із певними церковними святами, у середньовічній, переважно католицькій, писемності Героями таких творів були здебільшого духовні подвижники

Легенда́рна ка́зка — жанр, перехідний від моралізаторської релігійної легенди до фантастичної казки, де були використані образи Бога, Ісуса Христа, янголів, святих, чортів, соціально-побутові ознаки Л к властива контамінація з чарівними казками У них творчий вимисел значно більше використаний, ніж в апокрифах, особливо увиразнений етнічний колорит, невід'ємний від народного гумору, що наближає жанр до сатиричної казки Однак у Л к домінують розважальний наратив, дотепність, винахідливість кмітливих героїв (казка «Кирик») Л к збирали та досліджували О Афанасьєв-Чужбинський, М Драгоманов, Є Романов, О Веселовський Специфіку такого жанру вивчала Лідія Дунаєвська («Українська народна проза /легенда, казка/ — еволюція епічних традицій», 1997)

Легіоне́рська пое́зія *(польс legionowa poezja)* — творчість польських вояків кінця XVIII — початку XIX ст, переважно пісні, зокрема «Пісня легіонерів польських в Італії» (1797) Я Вибицького, що стала народним гімном, чи вірші, написані за наполеонівської доби, як-от «Вірш до легіонерів польських» (1805) К Годебського Л п називають і віршовий доробок польських вояків (Я Жулявський, Я Релідзинський та ін), пов'язаний із Першою світовою війною та виборенням Польщею власної державності

«Легка́ пое́зія» *(франц poesie fugitive)* — тенденція у французькій поезії, поширена у XVII — на початку XIX ст, представники якої (молодий Вольтер, П Ж Бернар, Ж Б Л Грессе, К Е Л Шапель, Г А Шольє, П Д Лебрен та ін) на противагу обстоюваному класицизмом високому стилю та жанру запроваджували твори інтимного характеру, в яких йшлося про чуттєві насолоди, епікурейські розваги, переживання ідеалізованих пастухів і пастушок, у їх доробку переважали жанри аркадійської поезії, ідилії та буколіки Розрахована на втаємничених, «Л п» набувала розкутості, у ній застосовували діалог, парадокс, перифраз, алюзію, особливо в еротичній поезії, спрямовані на відтворення товариської бесіди за келихом вина З огляду на це поети уникали прямого називання, вдавалися до естетизованого табу метафора «троянди та лілеї» (жіночі груди), поняття насолоди (volupte), дозвілля (oisitive) Античні мотиви застосовували задля евфемізму, із стилістичною метою «Л п» існувала в контексті рококо Наприкінці XVIII ст у творах з'являється ліричний герой з яскраво вираженою індивідуальністю Так, в «Еротичних віршах» (1778) преромантика Е Д Парні наявні автобіографічні мотиви, ще не відомі на той час особистісні інтонації, пристрасті, страждання, зумовлені нерозділеним коханням і розлукою, з ознаками галантної гри

[ ] Дає нам ніч від болю ліки
Лише закриє сон міцний
Мої засмучені повіки,
Боги, не руште спокій мій!
Поки Аврора в час світання
Для дня відкриє двері знов,

Пильнуйте навкруги кохання, —
Хай тихо спить моя любов!
(Переклад М Терещенка)

Аналогічні настрої характерні для елегій, як-от «Листопад» Ш Мільвуа, схильного до вишуканого лаконізму А Шеньє, який привернув увагу читачів несподіваними для своєї доби антологічними поезіями, свіжим переосмисленням досвіду античності Творчі пошуки «Л п» стали однією з підвалин романтизму, позначилися на письменстві інших народів, зокрема на російському поема («казка у віршах») «Душечка» І Богдановича, програмове «Послання про легке віршування» М Муравйова, «Послання до жінок», «До зрадливої», «До вірної» М Карамзіна та твори інших «карамзіністів», лірика Ю Нелединського-Мелецького, Д Давидова, К Батюшкова, раннього О Пушкіна Цю традицію за срібного віку поновили В Брюсов, Ф Сологуб, М Кузмін В українській поезії схожі мотиви віднаходять у доробку Григорія Сковороди

Лéго *(лат lego збираю, набираю)* — феномен гри, названий за асоціацією до дитячого конструктора, який вказує на переорієнтацію сучасної людини з конструювання як відтворення канону на вільне варіювання Гра, яку традиційно тлумачать як рольову, за алгоритмом або як засіб навчання дитини відповідним навичкам, переосмислюється у просторі постмодернізму як вільне, рухливе поєднання різнотипних складників у принципово довільному порядку із застосуванням різних прийомів інтертекстуальності, передусім колажу Тому пріоритету надають грі не за правилами, а вільній, правила якої встановлюються в її перебігу За взірець узято дитячу гру, в якій вбачають можливості вільного моделювання нерозгалуженої і водночас мінливої дійсності поза нормативними настановами та інструкціями, здатність стимулювати фантазійне мислення Це зумовлює зникнення потреби в референції, адже сенс конструюють не під час розуміння, а в процесі його формування Поряд з базовим вільним стилем поширені жанрово-тематичні серії на зразок фентезі, вестернів, фантастики, пригодницьких сюжетів тощо, які сприяють творенню нових, безмежно варійованих світів, організованих у відмінний семантичний простір, що постає з хаосу Така тенденція відповідає засадам плюральності світогляду постмодернізму, постмодерністській чуттєвості, що виникла після присмерку метанарацій

Лéзенлідер *(нім Lesenlieder пісні до читання)* — різновид німецької релігійної поезії доби середньовіччя, призначений для індивідуального читання та медитації Остаточно сформувався у XV ст Вплинув на релігійну поезію інших народів, зокрема польську («О Ісусе милосердний, королю вічної хвали» Яна з Кожичека)

«Лейлí і Меджнýн» — пам'ятка фольклорно-літературної творчості народів Близького й Середнього Сходу та Південно-Східної Азії, які інтерпретували давньоарабську легенду про кохання юного поета (межа VII—VIII ст), названого Шаленцем, тобто Меджнуном Першоджерелами твору є «Книга поезії та поетів» Ібн Кутайби (828—89), «Книга пісень» Абу-ль-Фараджа аль-Ісфагані (897—967) Абу Бакр аль-Валібі (XI ст) подав ґрунтовний коментар до «Зібрання віршів Меджнуна» («Диван Меджнун») Азербайджанський поет Нізамі Гянджеві за різними фольклорними та літературними джерелами написав перською мовою поему «Лейлі і Меджнун» (1188), яку переклав (1947) Л Первомайський, однойменні твори (назіра) написали Амір Хосров Дахлеві, Абдурахман Джамі (перською мовою), Алішер Навої (давньоузбецькою мовою), Фізулі (азербайджанською мовою), Андаліб Гаріб, який, використовуючи текст Фізулі, запропонував власний віршово-прозовий текст у формі дастану туркменською мовою Пам'ятка вплинула на новелістичні дастани «Ашіг-Гаріб», «Зохра і Тахір», «Аслі і Керем» тощо, стала основою однойменних опер У Гаджибекова (1907), Ю Мейтуса, Д Овезова (1946)

Лéйма *(грец leimma надлишок, частка)* — особлива пауза у віршовому рядку, що позначається значком V В античній версифікації вживалася лише між словами У сучасній поезії Л позначає ритмічну паузу, зумовлену опусканням одного чи двох ненаголошених складів у стопі (анакруза) *«Я терпів свою душу Страх Бруд»* (В. Герасим'юк) У цьому *анапесті двічі вжито Л* ∪∪–/∪∪–/∪∪–/∪∪– *Ця пауза* чітко вирізняється у силабо-тонічному вірші, надаючи йому особливого смислового та психологічного звучання Найбільш поширена у паузниках, що спонукало російського віршознавця Г Шенгелі розглядати її як замінник паузників

Лейтмотúв *(нім Leitmotiv основна тема, думка, від leiten вести і Motiv мотив)* — конкретний образ, головна ідея чи тема, визначальна інтонація, основний мотив повторюваний упродовж усього твору, як-от тронка з однойменного роману О Гончара Термін, запозичений літературознавцями з музикознавства, де його запровадив німецький композитор Р Вагнер (1813—83) для музичної драми («Музика і драма», 1851), врахувавши досвід А Гретрі, В -А Моцарта, Л Керубіні, прагнучи синтезувати мистецтва, таку позицію підтримав музикознавець Г -П фон Вольцоген при трактуванні оркестрової поліфонії «Кільця Нібелунга» Окремі оперні номери були замінені безперервним потоком музики, базованим на чергуванні контрастних «пластичних мотивів», що характеризували природу і «людську натуру» з її пристрасними поривами У письменстві йдеться також про домінантну сюжетну лінію, варійовану визначальну інтонацію, постійно згадувану художню деталь, ключову для розкриття задуму митця Існує багато способів використання Л Вже в античній поезії було відоме повторення статичного Л , що був основним композиційним елементом епічної поеми, поєднував зображувані події Таке повторювання використовувалося також для стилізації або навіть пародіювання певних текстів Л може набути значення структурного чинника під час варіювання, наповнення різними асоціаціями, виконувати роль символу, що не лише окреслює тему, а й може розвиватися незалежно від неї (пісні в романі «Чотири шаблі» Ю Яновського) Поняття «Л » вживається й у вужчому значенні конкретного образу, мовно-стильового звороту, колізії тощо У поезії застосовується найчастіше як рефрен, іноді — як анафора, епіфора, монорима Інколи може бути позначений графічно — в зоровій поезії, в імпресіоністичній прозі М Хвильового Л у тексті залучає нові асоціації, семантичні акценти, набуває ідейної, психологічної, символічної багатопла-

новості й одночасного увиразнення, глибше розкриває концепцію певного твору, вказує на його підтекст Так, рефрен «Усе міняється, оновлюється, рветься », вжитий у різних варіантах у поемі «Похорон друга» П Тичини, вказує на незнищенність життя, на філософське осмислення буття людини у всесвіті, її катастроф та самостверджень Перші спроби запровадити Л у письменство здійснили французькі передсимволісти й символісти, зокрема Ш Бодлер, С Маларме, які, не задовольняючись «затертим» значенням лексичних одиниць, прагнули, за спостереженням Г Косикова («Поезія французького символізму», 1993), «виявити весь їх потенціал і таким чином посилити смисловий вплив вірша»

Лекі́тіон *(грец lekythion дзбаночок)* — трохеїчний каталектичний диметр –UU–U–UU Інша назва — ітифалкієм Л поширений в античній метриці

Лексе́ма *(грец lexis слово, мовний зворот)* — одиниця словника мови, абстраговане слово-тип, яке розглядають у всій сукупності його граматичних форм і значень у різних контекстах О Пєшковський (1918) вбачає в Л структурний елемент мови на відміну від слова в його конкретних реалізаціях (словоформах, слововживаннях, окремих значеннях)

Ле́ксика *(грец lexikos словесний, від lexis слово)* — сукупність слів певної мови або окремого її діалекту Лексичні одиниці відрізняються від синтаксичних здатністю відтворюватися у мові як самостійні, від фразеологізмів — більшою семантичною гнучкістю Л об'єднує повнозначні слова (співвідносяться з денотатом чи їх групою через поняття, мають лексичне і граматичне значення), службові (пов'язують самостійні слова, надають їм додаткових відтінків, виступають слово- чи формотворчим засобом, самостійне лексичне значення відсутнє) і слова, що не є ні самостійними, ні службовими, виражають почуття, емоційну оцінку тощо (вигуки) За частотою вживання мовних одиниць розрізняють активний і пасивний словники Активний словник сформований загальновживаними словами, використання яких нічим не обмежене Архаїзми й неологізми належать до пасивної Л Так, новотвори М Семенка *бігорух, життєбензин, експресовітер, автотрам* відтворюють темпоритм сучасного поетові міста Більшість слів української мови повнозначні Полісемія особливо поширена в художньому й розмовному стилях (метафора, метонімія, синекдоха) У словнику будь-якої мови виокремлюють і лексико-граматичні групи слів (антоніми, синоніми, омоніми, пароніми), вживання яких зумовлене вимогами конкретного стилю За походженням визначають слова питомі та запозичені, за сферою вживання — професіоналізми, діалектизми, жаргонізми, арго, канцеляризми тощо, а в межах загальнонародної мови виокремлюють літературну мову і просторіччя За стилістичним використанням розрізняють науково-термінологічну, виробничо-професійну, адміністративно-ділову Л, що є нейтральною, а також емоційно забарвлену, яка використовується в публіцистичному й художньому стилях (тропи, просторічні слова) Л загальнонародної мови є предметом вивчення лексикології й лексикографії, а в літературознавчій стилістиці розглядається як найважливіша основа мови письменства, визначальна щодо ознак, якими художній стиль наділений на відміну від розмовного, наукового, публіцистичного, офіційно-ділового Тексти будь-якого письменника пов'язані з національною мовою, її стилістичними особливостями Авторська Л, позначена новаторством, та загальнонародна взаємопов'язані, засвідчуючи невичерпне багатство словника Л доробку того чи того автора властива певна частотність, стилістичне забарвлення, смислове наповнення, що формують оригінальну художню модель, яка потребує адекватного ключа прочитання

Лексикаліза́ція *(грец lexikós словесний)* — перетворення словоформи чи сполучення слів на повнозначне слово або стійке словосполучення, яке функціонує в мові як еквівалент слова Внаслідок Л постали слова *злодій, маг, фан, Миколая, охляп, до схід сонця* Л також зумовлює перетворення на прислівники форм непрямих відмінків з прийменниками чи без них *вниз, догори, тим часом, поки що*

Лексикогра́фія *(грец lexikos словесний і grapho пишу)* — розділ мовознавства, що досліджує теорію і практику складання словників різного типу і призначення Вони поділяються на одномовні (тлумачні, орфографічні, морфемні, фразеологічні, етимологічні, синонімічні тощо), двомовні та багатомовні, тобто перекладні За способом розташування слів виокремлюють абеткові (алфавітні) та абетково-гніздові Ідеографія репрезентує окремий вид словників — тезаурусний Нині запроваджується комп'ютерна Л Потреба в книжках довідкового характеру виникла ще на ранніх етапах появи писемності, реалізувалася на початку як тлумачення глос, Демокріт («Про Гомера, або Про орфоепію та глоси») започаткував традицію античних глосаріїв (Філоксен, Селевк, Іріней, Гезіхій Александрійський, Юлій Поллукс, Веррій Флакк, Ноній Марцелл та ін) Високий фаховий рівень мали лексикони Арістофана Візантійського (III ст), Стефана Візантійського (VI ст), Свіди (X ст) Досвід античності позначився й на середньовічній, а також києворуській практиці (анонімний «Толк языка половецкаго Первие половецки а опосле руски», XIII ст) Значні за обсягом словники формувались у давньому Китаї за династії Хань (III ст до н е), зокрема завдяки зусиллям філологів Ян Сюна, Лю Сі та ін Не зберігся словник Памфіла Александрійського (I ст), що складався з 95 книг За києворуської доби з'явилися невеликі рукописні словники («О именіхъ и г[лаго]лемихъ жидовскимъ языкъмь», «Річь жидовскаго язика, преложена на руоскоую»), в яких тлумачилися переважно біблійні імена і топоніми З XVI—XVII ст поширюються перші тлумачні словники («Лексисъ съ толкованіемъ словенскихъ слов просто», «Лексис, сиріч реченія, вькратъцѣ събраны и из словенскаго языка на простый рускій діялектъ истолкованы Л Z» Лаврентія Зизанія Тустановського, 1596, надрукований у Києво-Печерській лаврі «Лексіконъ славенороссkій и именъ тълкованіе» Памва Беринди, 1627), а також рукописний «Лексиконъ словено-латинскій» (перший список датують 1650, надрукований у 1973) Єпіфанія Славинецького та Арсенія Корецького-Сатановського За його зразком Єпіфаній Славинецький опублікував у Москві «Книгу лексиконъ греко-словно-латинску» Відомим був також великий перекладний словник латинської й церковнослов'янської мови «Dictionarium latino-slavonum» (1724) Івана Максимовича, досі

не надрукований З кінця XVIII ст поширюються українсько-російські словники на матеріалі літературних, фольклорних творів, лексичних збірників «Изъяснение малороссійских речений в предщедших листах» (додаток до праці «Летописец Малой России» Ф Туманського, опублікованої в журналі «Российский магазин», 1793), «Собрание малороссийских слов » (додаток до поеми «Енеїда» І Котляревського, 1798), «Краткий малороссийский словарь» (додаток до «Грамматики малороссийского наречия» О Павловського, 1818) Такої практики дотримувались І Войцехович (1823), М Максимович (1927, 1934), А Метлинський (1835), П Білецький-Носенко (1845), Т Вітвицький (1849), О Афанасьєв-Чужбинський (1855), М Закревський (1861), К Шейковський (1861), М Левченко (1874), М Уманець та А Спілка (1893—98), Є Тимченко (1897—99), В Дубровський (1909), І Нечуй-Левицький (1914) Одночасно укладали й українсько-німецькі, німецько-українські, угорсько-українські, латинсько-українські словники, серед яких значною працею вважають двотомний «Малоруско-німецкий словар» (1885—86) Є Желехівського та С Недільського, перевиданий О Горбачем у Мюнхені (1982) З юридичною термінологією працювали Я Головацький, Г Шашкевич, Ю Вислоцький, К Левицький, понятійний апарат ботаніки укладав О Рогович Розроблення української термінології пожвавилося завдяки діяльності Наукового товариства імені Тараса Шевченка, результатом якої стали україномовні словники з різних галузей знань Відомими були «Словар до Гомерової Одіссеї і Іліади» (1900) І Огоновського, «Русько-латинський словарець для руських гімназій» та «Словарець Гая Юлія Цезаря війни з Галійцями» (1907) Ю Кобилянського Значним набутком Л став чотиритомний «Словарь української мови» Б Грінченка (1907—09), який передруковували у Берліні (1925, 1927—28) за редакцією та з доповненням С Єфремова та А Ніковського, припинивши видання на літері Н (три томи) Три повні його перевидання було здійснено в 1996—97 Доповнити видання Б Грінченка мав «Словник української мови» Д Яворницького, який видрукував лише один том (1920) із запланованих чотирьох Проблемами Л займалася Комісія для складання словника української живої мови при УАН (А Кримський, В Ганцов, Г Голоскевич, А Ніковський та ін), а також сформовані в 1917 Товариство шкільної освіти, Термінологічна комісія Українського наукового товариства у Києві при УАН, на базі яких у 1921 було створено Інститут української наукової мови ВУАН (з 1930 — Інститут мовознавства) Друкувалися словники В Дубровського, Л Савченка, О Ізюмова та ін Практикували видання перекладних словників, як-от двотомний «Російсько-український словник» (1918) С Іваницького та Ф Шумлянського Поет М Йогансен разом із М Наконечним, К Німчиновим та Б Ткаченком розтиражували «Практичний російсько-український словник» (1926), А Кримський та С Єфремов із групою наукових співробітників ВУАН (В Ганцов, Г Голоскевич, Марія Грінченко, А Ніковський) підготували чотиритомний академічний «Російсько-український словник» (з'явилося лише три томи в 1924—33) Розквіт української Л був пов'язаний із мовною реформою, запровадженою під керівництвом наркома освіти М Скрипника Політика мовної комісії Наркомосу УРСР, яка з 1933 розпочала класову боротьбу з «націоналістичними» словами, призвела до занепаду Л Спрощення і цензура в цій галузі збідніли видання С Василевського, Є Рудницького («Російсько-український словник», 1937), «Російсько-український словник» (1948) за редакцією М Калиновича та за участі Л Булаховського і М Рильського, шеститомний «Українсько-російський словник» (1953—63) за редакцією І Кириченка, тритомний «Російсько-український словник» (1968), одинадцятитомний тлумачний «Словник української мови» (1970—80) та ін Упродовж 1951—63 публікувався «Лексикографічний бюлетень» Вирізняються також особливі видання УРЕ на зразок двотомної «Енциклопедії кібернетики» (1973), а також словники крилатих слів, полтавських (В Ващенко), поліських (П Лисенко), бойківських (М Онишкевич) говірок, різнотипні словники-довідники, «Словник староукраїнської мови XIV—XV ст » Лукії Гумецької (1977—78), «Словник антонімів» Л Полюги (1979), семитомний «Етимологічний словник української мови» (1982—89), «Словник паронімів української мови» Д Гринчишина та О Сербенської (1986), двотомний «Фразеологічний словник української мови» (1993) У другій половині XX ст почали виходити друком словники мови творів окремих письменників Т Шевченка (двотомний «Словник мови Т Г Шевченка», 1964, «Словарь языка русских произведений Т Г Шевченко», 1985—86), Г Квітки-Основ'яненка («Словник мови творів Г Квітки-Основ'яненка», 1978—79) У 90-ті XX ст особливо популярними стали двомовні, передусім українсько-російські, словники, зумовлені переходом різних установ та навчальних закладів на державну українську мову, з'явилися видання лексикографів діаспори, як-от «Український стилістичний словник» (Львів, 1924) І Огієнка, «Правописний словник» Г Голоскевича (Нью-Йорк, 1952, 1962), двотомний «Етимологічний словник української мови» Я Рудницького (Вінніпег, 1962—82), тритомний «Словник чужомовних слів» А Орла (Нью-Йорк, 1963—66), «Етимологічно-семантичний словник української мови» (Вінніпег, 1979—95) І Огієнка, а також двомовні словники Нині надруковані «Великий тлумачний словник української мови», «Великий орфографічний словник української мови» (К, 2001, 2003)

Лексиколóгія (*грец lexikós словесний і logos слово, вчення*) — розділ мовознавства, який вивчає лексику (словниковий склад мови), лексеми як визначальні структурно-семантичні одиниці мови, їх функціональні можливості, висвітлює процес формування словникового складу в соціально-історичному, національному контексті Л тісно пов'язана з лексикографією, семантикою, семасіологією, етимологією, діалектологією, стилістикою, фразеологією, стосується літературної практики, яка також є об'єктом її вивчення Л формувалася одночасно з етимологією, риторикою, поетикою, виокремилась як наука у XVII — на початку XVIII ст Термін «Л » обґрунтований в енциклопедії Д Дідро та Ж д'Аламбера Піднесення Л відбувалося на етапі домінування порівняльно-історичної школи в мовознавстві Значний внесок у Л зробив О Потебня, який окреслив поняття внутрішньої форми слова, охарактеризував лексичне значення, полісемію, магічну та естетичну функції мови Термінологічні аспекти Л опрацьовував І Верхратський та ін на межі XIX—XX ст Розділи Л розглянуті в курсі української

мови Б Ткаченка (1928), Л Булаховського (1931, 1958), А Грищенка (1997) та ін Систематизацію Л здійснили представники Празького лінгвістичного гуртка, а також неогумбольдтіанці Л Вайсгербер, Й Трір та ін

Лексикóн *(грец lexikos словесний)* — запас слів певної мови, частотна лексика, пов'язана з певною сферою діяльності людини Л важливий для мовленнєвої практики письменника, може впливати на його індивідуальний стиль Термін поширюється і на локальні особливості тексту, зокрема на його жанрово-стильову основу, на репліки персонажів, на інтертекстуальні аспекти тощо Л називають і словник, що засвідчують приклади з лексикографічної практики Лаврентія Зизанія чи Памва Беринди Таку традицію донині використовує літературознавство Так, у Чернівцях у 2001 з'явився «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (понад 800 статей), що вперше в українській філології ґрунтовно висвітлив різні аспекти компаративістики в її синхронічному й діахронічному розвитку Керівник проекту А Волков очолив редакцію разом із О Бойченком, І Зваричем, Б Іванюком, П Рихлом, сформував авторський колектив фахівців, які систематизували відповідну термінологію на основі окцидентального і орієнтального теоретико-літературознавчого, фольклористичного досвіду, запровадили поняття, що стосуються взаємодії текстів, типологічних рядів

«Лексікóнъ славеноро́сскій и имéнъ тълковáніє» — пам'ятка давньоукраїнської лексикографії, складена Памвом Бериндою, опублікована у Києво-Печерській друкарні (1627) Її 5000 статей розмежовані на дві частини власне лексикон (церковнослов'янсько-український словник) та розділ «Имена свойственная от еврейского, греческого, латинского и от иных языков начинающаяся», в якому розглянуті топоніми й антропоніми Під час укладання словника автор використав «Лексис, сиріч реченія вькратці сьбраны и из словенскаго языка на рускій діялектъ истолкованы» Лаврентія Зизанія Тустановського, ономастики Максима Грека, Мануйла Ритора, тлумачення онімів з антверпенської Біблії (1571), глоси Франциска Скорини, давньоукраїнські глосарії Інтертекстуальний аналіз пам'ятки виявляє вплив «Люцидарія», Палеі толкової, бестіаріїв, Острозької біблії, рукописних теологічних творів, апокрифічної та житійної літератури, літургійної поезії тощо Памво Беринда вперше в українській лексикографії подав дефініції слів, висвітлив їх етимологію та функціональне призначення, застосував паспортизацію реєстрованої лексики, в разі потреби використовував ремарки Пам'ятка викликає значний історико-літературний інтерес, у ній зафіксовано і витлумачено чимало літературознавчих термінів «краєграсеніє» (початок верса), «акростіхіс» (акровірш), «гімни», «епітафіон» (надгробний напис), «епиніκіон» («пісні звитяжства»), «поета» (творець), «ритор» (речеточець, вітія, хитрословець, красномовця, оратор), «силляба», «стихіра» («віршем писана»), «стих» (порядок, вірш) та ін Деякі з них наведені і в «Лексисі [ ]» Лаврентія Зизанія Тустановського, засвідчуючи не завжди успішні спроби перенести античну метрику у давньоукраїнську поезію

Ле́ксія *(лат lectio читання)* — текстуальна одиниця або одиниця читання, за Р Бартом, що може мати різну величину, утворює відрізок, якому притаманне значення Вважається довільним конструктом, незалежним сегментом, що відображає розподіл речень, виявляє вторинні значення чи конотації Те саме, що й плато

Лектýра *(франц lecture, від лат lectio· читання)* — твори, пропоновані до читання, спеціально підібрана література Йдеться передусім про твори, що мають спільну тематичну або жанрово-стильову спрямованість, відповідають смакам читача чи виховним, пізнавальним завданням, потребам інтерпретації, перекладу тощо

Ле́кція (*лат lectio читання)*, або **Ви́клад,** — різновид академічного красномовства, усний логізований, систематичний, послідовний виклад певної теми Л можуть бути цикловими, курсовими, разовими Різновидами Л є бесіда, екскурсія, інструктаж, концерт, показ, репортаж, спогад, її використовують у радіо-, телепередачах В античній риториці Л називали перший етап ознайомлення з текстом, що полягав у правильному його узгодженні з вимогами просодії У літургії поняття вказує на фрагмент Св Письма, призначений для читання під час служби

Лéма *(грец lēmma надходження)* — умовнороздiловий умовисновок, або тематичний силогізм Може вживатися у значенні дилеми, трилеми (трискладова Л), полілеми (багатоскладова Л) Поняття позначає також додаток до епіграфа або цитату до літературного твору, коментар, інтерпретацію чи критичний аналіз Л є заголовок та підзаголовок, що вказують на зміст, проблематику чи підтекст певного твору Вживається також як складник емблематики, коли напис пояснює значення алегоричного малюнка

Леóнінський вірш *(пізньолат versus Leoninus)*, або **Леóнін,** — римований вірш, вживаний у пізньолатинській поезії XI—XII ст на відміну від античної традиції неримованої поезії Назва походить від імені ченця Леоніна (XII ст), каноніка паризького монастиря Сант-Віктор, який переосмислив досвід Овідія («Amores») Л в називають римовані півверси гекзаметра та пентаметра, одночасно з якими вживалися гекзаметри з парами римованих віршових рядків (хвостатий гекзаметр), гекзаметри з потрійним членуванням (потрійний верс) тощо Л в позначився на давніх польських та українських силабічних віршах *«Вільність мають поетове / щодо вимислів і мови»* (Лазар Баранович), *«Чиста птиця / голубиця / такий нрав імієт »* (Григорій Кониський) Тогочасні поетики трактували Л в як силабічний вірш із внутрішніми римами (Григорій Сковорода *«Уже сади розцвіли / і солов'ї навели»*), що підтвердив І Качуровський, який пов'язував його передусім із «Піснею про Стефана-Воєводу», з доробком Григорія Кониського, Мануїла Козачинського, Івана Некрашевича, навіть І Франка («Весняна елегія»), вказував на його відмінність від коломийки Іноді структуру Л в ускладнювали в одинадцятискладнику, як-от в одному з різдвяних віршів мандрованих дяків

Увесь тут загудів люд, мов літом ті бджоли
Беруть жінок, ведуть в танок, затикавши поли

Л в характерний і для поезії Т Шевченка

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину,
Над водою гне з вербою
Червону калину

Інколи він трапляється і в усній народній творчості («*Про вовка промовка, а вовк у хату*», «*Усім по сім, а мені вісім*» тощо), і в новій та новітній українській літературі, коли передцезурний наголошений склад збігається з акцентованою кінцевою стопою віршового рядка

Ніч холодною рукою, там, за даллю голубою,
Розгорнула наді мною зір невидані світи
І дорогою ясною кличе, манить за собою,
Щоб нервовою ходою міг за нею я піти

(В Сосюра)

«Ле́тописи ру́сской литерату́ры и дре́вности» — серія наукових збірників (М, 1859—63, з'явилося всього п'ять томів), яку видавав академік, апологет культурно-історичної школи М Тихонравов Наукові розвідки, публікації, рецензії, нотатки про історію літератури та переважно східнослов'янський фольклор були вміщені у розділах «Дослідження», «Матеріали», «Суміш і бібліографія» До авторського колективу належали відомі вчені Ф Буслаєв, О Афанасьєв, І Забєлін, М Костомаров, О Котляревський, С Соловйов та ін На сторінках видання публікували студії про апокрифічні легенди, інтермедії, шкільні драми, перекладні повісті, проповіді давньої української літератури, з'явилася друком «Різдвяна драма» Дмитра Туптала Ростовського, «Трагекомедія о награждении в сем світі прісканных діл мзды в будущей жизни вічной» Варлаама Лащевського

«Ле́топись Екатериносла́вской учёной архи́вной коми́ссии» — науковий філолого-археологічний збірник (Катеринослав, 1904—15, було видруковано десять випусків) за редакцією А Синявського Крім матеріалів, що стосувалися історії України, передусім Запорозької Січі, тут друкувалися статті і спогади про І Манжуру, М Мізка, О Єгорова та ін, дослідження І Огієнка («Научные знания в "Ключе разумения" Иоаникия Галятовского, южно-русского проповедника XVII века») тощо

Летри́зм (*франц la lettre літера, шрифт*) — авангардистський стильовий струмінь, різновид абстракціонізму, конкретної поезії, започаткований в Парижі скандальним виступом румунського письменника І Ізу (1946) на спектаклі за п'єсою Т Тцари Назва цього авангардистського стилю з'явилася через семантичне непорозуміння І Ізу неадекватно потрактував фразу Г Кайзерлінга «поет розширює слова», ототожнив їх із голосними звуками, сприйнятими за основні складники («атоми») поетичного мовлення Визначальні положення Л було обгрунтовано на сторінках журналу «Летристська література», згодом перейменованого на «Летристський централь» Представники цього стильового струменя, продовжуючи традиції футуризму, дадаїзму, вважали, що слово, фраза, сенс, почуття вичерпали свої зображально-виражальні та комунікативні можливості, тому потребують заміни літерою або відповідними їй знаками Єдності з сюрреалістами їм досягти не вдалося через непорозуміння між І Ізу та А Бретоном Летристи сформулювали свою програму «оновлення» мистецтва, передусім чистої поезії, проголосили її універсальною, хоч йшлося лише про радикалізацію традиційної зорової поезії, змішування малярства і тексту, що спричинило обстоювання концепту метаграфіки, а згодом гіперграфіки, як у романі «Щоденники богів» І Ізу Основні прийоми, якими він послуговувався, намагаючись синтезувати лірику та музику («Вступ до нової поезії і музики», 1947), зводилися до ономатопеї, до розкладу слів на елементарні складники, до застосування гри шрифтів із використанням музичних каденцій (виголошення голосних, аналогічне мелодійному звороту, що завершує музичний твір, чи імпровізованому сольному епізоду в інструментальному концерті) На його думку, будь-яка форма мистецтва еволюціонує від стадії розширення (від Гомера до творчості В Гюго) до карбування (доробок Ш Бодлера, А Рембо, С Малларме, футуристів, дадаїстів) і до нового розширення, яке має здійснити Л, інтегрувавши «все у Все» і органічно поєднавши поезію, пластику й музику Задля цього І Ізу із М Леметром розробили специфічний стиль запису віршів, суголосний музичній нотації, призначали свої твори для виконання хоровими групами, намагалися відтворити ритми африканських танців за допомогою однакових голосних і дзвінких приголосних У «Маніфесті монолетризму» (1955) І Ізу обстоював ідею віршування, базовану на варіюванні ритму і тембру однієї, зрідка двох фонем, а в «Першому посланні летристам» (1959) обґрунтовував концепцію мовчання Він та ін летристи не завжди доходили порозуміння Так, не всі сприймали політичну заангажованість, яка посилювалася у суспільстві в 50-ті XX ст, опосередковано позначилася на студентських заворушеннях 1968 Частина прихильників Л (Ж Вольман, Г Е Дебор, Ж Л Бро), гостро критикуючи І Ізу за авторитарність, відмежувалася від його концепції, створила окремий Летристський інтернаціонал, проголошувала так звану «революційну теорію ситуації», що змінила уявлення про урбанізм, про колективну поведінку, провокувала афект, який розмиває грані між життям та мистецтвом Згодом вони разом із бельгійськими сюрреалістами, лівим рухом КОБРА змінили назву на Ситуаціоністський інтернаціонал (1957—72) Естетика Л сприяла розвитку дизайну, комп'ютерного монтажу, звукової поезії дії, перформанс-поезії (А Шопен, Ф Дюфрен, Б Гайдзін та ін), конкретної поезії В Адамі, А де Кампоса, Е Гомрінгера Зразком Л є твір «Боби космічні» В Старуна

Летри́лля (*ісп letrilla*) — еротичний, жартівливий або сатиричний вірш, що складався з кількох строф, кожна з яких закінчувалася своєрідним рефреном — естрібільйо Жанр поширився в іспанській бароковій поезії XIV ст, найповніше виражений у творчості Л де Гонгори-і-Арготе і Ф Кеведо

Летю́ча пое́зія (*нім Fluggedichte, Fluschriften, англ fugitive verse, франц poesie fugitive, польс poezja ulotna, рос летучая поэзия*) — різновид поезії андеграунду, якій притаманний антиканонічний бунт, художній (лірика Київської школи), інколи соціальний протест (творчість дисидентів) Її визначають змішування жанрів та стилів, експериментальне вір-

шування, дошкульні пісні з актуальною тематикою, застосування сатири, памфлету, висміювання літературних авторитетів, що найповніше розкривалося в епатаційних творах авангардистів

Летю́чі катре́ни — графічне оформлення віршів, що викликає уявлення польоту, експресії думки Цикл Л к належить Ліні Костенко

Негідно бути речником юрби
Раби рабів ще гірше ніж раби
Грядущий хам вже навіть не гряде
Уже він сам в грядуще нас веде

«ЛЕФ» («Ле́вый фронт иску́сства») — літературно-художнє угруповання російських футуристів (Москва, 1922—29, після 1929 називалося РЕФ), до складу якого входили В Маяковський, О Брик, М Чужак, Б Арватов, М Асєєв, Б Пастернак, В Каменський, С Кірсанов, Б Перцов, художники-конструктивісти А Родченко, А Лавинський та ін Організація постала як об'єднання розрізнених груп АСІСу (Ассоциация социалистического искусства), Летючої федерації футуристів, ІМО (Искусство молодых), комфуту, МАФу (Московская /Международная/ ассоциация футуристов), «Творчість» («Творчество») Їх підтримували представник ОПОЯЗу В Шкловський та ін послідовники формальної школи Основні положення ЛЕФу були сформульовані у підписаному В Маяковським, М Асєєвим, Б Арбатовим, О Бриком, Б Кушнером, С Третьяковим, М Чужаком маніфесті «За що бореться ЛЕФ?» Перейняті агресивними комуністичними ідеями, вони виступали проти іманентної сутності мистецтва та психологізму, виявляли негативізм до класики, протиставляючи себе «Перевалу», намагалися запровадити псевдохудожню практику «життєбудови», «виробничого мистецтва», «літератури факту» без белетристичних «спотворень», запроваджували в літературі вульгарний соціологізм Прагнення замінити художню творчість публіцистикою й агіткою, нівелювати її соціальним замовленням призвело до того, що терміни «творчість», «натхнення» були усунені на периферію утилітарними квазіпоняттями «виробництво речей», «література факту» що засвідчувало глибоку кризу футуризму Постать митця тлумачили як майстра, що володів сукупністю необхідних для його діяльності прийомів застосовуваних при реалізації завдань «робітничого класу» Крайнім виявом такої тенденції була вимога М Чужака перетворити літературне угруповання на «єдину культурно-комуністичну партію» Очевидно, такі наміри призвели до появи у В Маяковського та Б Пастернака потреби внутрішньо відмежуватися від угруповання, хоч вони підтримували його основні настанови Організація видавала однойменний журнал (1923—25, всього вийшло сім номерів) та часопис «Новый ЛЕФ» (1927—28), мала власні філії в Сибіру (журнал «Настоящее», 1928—29), в Україні (одеський «Юго-ЛЕФ» з С Кірсановим, Л Недолею, Л Гончаренком), вплинула на діяльність Нової Генерації Діяльність угруповання позначилася на кінематографії, станковому малярстві

«Ли́бідь» — одне з найдавніших видавництв України Засноване в 1835 при Київському університеті Св Володимира за ініціативою М Максимовича У «Л» була опублікована його «Історія стародавньої руської словесності» Тематика університетських видань узгоджувалася з дослідженнями Тимчасової комісії з розгляду давніх актів, до якої входили М Костомаров, М Гулак, Т Шевченко, із науковими студіями В Антоновича, М Грушевського, В Іконникова, М Довнар-Запольського та ін В університетській друкарні з'явилося 650 книг і статей Видавництво, поновлене в 1949 при Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (1973—90 перебувало у складі видавничого об'єднання «Вища школа», з 1990 має нинішню назву), підпорядковане Держкомвидаву України та Міністерству освіти і науки України Крім фахових монографій та навчально-методичних посібників, воно надрукувало факсимільне видання опублікованих у 1859 в Лейпцигу «Новых стихотворений Пушкина и Шевченко» З 1989 виходить серія «Пам'ятки історичної думки України», де друкувалися історичні, літературознавчі твори М Костомарова, Олени Єфименко, В Антоновича, М Драгоманова, Л Білецького та ін Вагомою є серія «Літературні пам'ятки України», з'явилося перевидання «Історії української літератури» М Грушевського Помітними виданнями були «Історія української літератури XX століття» за редакцією В Дончика, «Історія української літератури XIX століття» за редакцією М Яценка, «Історія української літератури перші десятиліття XIX століття» за редакцією П Хропка, «Історія української літературної критики та літературознавства», хрестоматія української літератури для дітей «Рідне слово», ілюстрована книга «Вічний як народ Сторінки до біографії Т Г Шевченка» Читачі отримали підручник «Теорія літератури» за редакцією О Галича, довідник «Українська література у портретах і довідках», «Українознавство Усна народна творчість» Олени Таланчук, двотомне «Українське народознавство в іменах» В Качкана У видавництві були надруковані праці «Дискурс модернізму в українській літературі» Соломії Павличко, «Поетеса зламу століть Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» Віри Агєєвої Кілька разів перевидавалися «Історія української культури» за редакцією І Крип'якевича, «Давня культура» М Чмихова, колективна «Історія світової культури», «Історія психології XX століття» В Роменця та І Манохи, «Жнива скорботи» Р Конквеста, «Гетьмани України і кошові отамани Запорізької Січі» Олени Апанович Нині обов'язки директора видавництва виконує Олена Бойко, головного редактора — Світлана Назаренко

«Лимона́р», або «Луг духо́вний», «Сина́йський патери́к», — пам'ятка візантійської агіографії, складена прибл у 550—620 палестинським ченцем Іоанном Мосхом Його ім'я, ймовірно, вказує на його національну належність до одного з народів Грузії Новели про духовних подвижників перейняті християнською дидактикою, настановою на те, що кожен вчинок людини спонукає до загостреного почуття відповідальності перед Богом Пам'ятка поширювалася в києворуську добу, входила до складу «Прологів», зведених патериків Уперше була опублікована під назвою «Лимонар, сиріч Цвітник» (1628) у друкарні Спиридона Соболя, вплинула на Києво-Печерський патерик Неодноразово виходила російською мовою (1848, 1850, 1853, 1967)

Лист — див **Епі́стола**

«Листи́ те́мних люде́й» (*лат Epistolae obscurorum virorum*) — анонімна німецька сатира початку

XVI ст у двох частинах, в якій висміювалися клерикали, богослови-схоласти, написана латиною Повна її назва — «Листи темних людей до велебного мужа, магістра Отруїна Грація Девентерського, який у Кельні викладає словесність, надсилані з різних місць та в різний час і нарешті зібрані в одну книгу» Перші три видання містили 41 лист (1515—16), четверте — 48 (1517) Авторами памфлетів були К Рубіан, У фон Гуттен, ймовірно, і Г Буш «Листи» стали наслідком гострої полеміки гуманістів із домініканцями Кельнського університету, теологами Майнцського, Ерфуртського, Гейдельберзького університетів, зокрема щодо єврейських релігійних книг («Єврейське дзеркало», «Єврейська сповідь», «Про єврейську пасху», «Ворог євреїв»), негативного впливу Талмуду і кабали на християнське віровчення, на чому наголошував Я Пфефферкорн Експертна комісія, створена за наказом імператора Максиміліана І (Я Гохштрат, В фон Карбен), схвалила повну їх конфіскацію, натомість Й Рейхлін не поділяв їхньої ідеї Під час полеміки Й Пфефферкорн («Ручне дзеркало», 1515) звинуватив його у незнанні єврейських текстів, спонукавши опонента до відповіді («Очне дзеркало», 1516) Й Рейхліна заподозрили в єресі А Тонгрський, П Майєр, О Грація Протистояння «арнольдистів» (від імені А Тонгрського) та «рейхліністів» нагадувало полемічну літературу, характерну для України на межі XVI—XVII ст у їх творах використовувалися різні прізвиська (Шкуролуп, Пустобрех, Медолиз, «мирські піїти» та ін), дошкульні вислови, іноді — пейоризми, намагання дискредитувати опонента Автори в'їдливих «Листів » повставали також проти папського Риму, висміювали католицизм У відповідь з'явилися брошури «Захист Йоганна Пфефферкорна проти осоружних і злочинних "Листів темних людей"» (1516), а також «Нарікання темних людей» (1518) О Грація Однак їхня позиція не відповідала ідеям Реформації, обстоюваним М Лютером, тому не набула особливої підтримки Натомість «Листи » поширювалися у протестантських країнах Європи, перекладалися німецькою, англійською, чеською та ін мовами, пізніше передрукувалися французькою, італійською, польською, російською Переклад «Листів » українською мовою здійснили Й Кобів та Ю Цимбалюк (1987)

Листóк — друковане видання невеликого формату типу газети, додатка, прокламації Термін може означати одну з форм реалізації газетних матеріалів, тематичну сторінку

«Листóк» — москвофільський літературний журнал (Ужгород, 1885—1903) за редакцією Є Фенцика Крім різнотематичного матеріалу та пропаганди російського письменства, на його сторінках іноді з'являлися твори О Духновича, О Павловича, І Сильвая, Ю Ставровського-Попрадова, Є Фенцика та ін закарпатських письменників У «Додатку до "Листка"» виходили художні твори

«Листóк з вúрію» — альманах української еміграційної та діаспорної поезії (К , 2002), твори якого упорядкували автори приміток Д Чередниченко та Галина Кирпа До видання увійшли добірки понад 70 поетів XX ст — О Олеся, С Черкасенка, Ю Дарагана, С Гостиняка, Ю Косача, О Коверка, М Царинника, Р Бабовала та ін , які належали до різних модерністських і авангардистських стильових течій, були виразниками як традиційного, так і сучасного поетичного мовлення

«Листопáд» — літературна група письменників національно-патріотичного спрямування (Л , 1928—31), до якої входили Р Драган, Б Кравців, Р Ольгович, Ю -Є Пеленський, В Янів та ін Вони продовжували традиції стрілецької поезії, видавали збірник «Літаври», виступали на сторінках журналу «Літературно-науковий вісник» Пізніше частина поетів об'єдналася довкола часопису «Дажбог»

«Листóчки до вінкá на могúлу Шевчéнка в XIX роковúни єгó смéрти» — збірник (Л , 1890), в якому публікувалися матеріали, що висвітлювали різні аспекти творчості митця «До історії арешту Шевченка в 1859 р », «Французький переклад "Катерини"», «Поезії Шевченка в народних устах» (М Драгоманов), «Листи Шевченка до Бр Залеського» (І Франко)

«Литератýрная газéта» — назва газет, друкованих у Росії Перша з них створена за ініціативою О Пушкіна (Петербург, 1830—31), за редакцією А Дельвіга, згодом О Сомова, представника української школи в російській прозі У ній поряд із творами О Пушкіна, А Дельвіга, П В'яземського, Є Баратинського з'явилися уривки з повісті «Страшний кабан» М Гоголя, «Монастирка» А Погорєльського, «Малоросійські бувальщини та небилиці» О Сомова Друга, що вважається продовженням попередньої, виходила в 1840—49 як різновид «Литературных прибавлений к "Русскому инвалиду"» Третя почала виходити 1929 (М , в 1942—44 з'явилася під назвою «Литература и искусство»), нині є фаховою газетою російських письменників На сторінках цієї газети з'являлися різножанрові твори української літератури в російських перекладах

«Литератýрная учёба» — назва двох журналів Один з них, заснований М Горьким для творчої молоді (Ленінград, 1930, М , 1935—41), мав літературно-критичне спрямування На його сторінках публікувалися статті з проблем української літератури «Боротьба за Шевченка» Ю Блохіна, «Натхнення і праця в творчості Шевченка» І Айзенштока, «Особливості метрики і ритміки Шевченка» О Квятковського, «Українізми в мові Гоголя» В Чапленка, «Козацькі романи А Первенцева» І Замошкіна та ін З 1978 у Москві виходить однойменний журнал літературно-філософського спрямування за редакцією О Михайлова, В Малютіна Крім статей з теорії та історії літератури, поетики, естетики, психології творчості, в ньому вміщували твори російських та українських письменників «Я (Романтика)» М Хвильового, «Жив-був Іван» В Положія, «Стороною дощик іде» В Шкляра, поетичні добірки І Римарука, В Герасим'юка, Софії Майданської, Ю Буряка та ін На сторінках часопису публікувалися також літературно-критичні статті П Мовчана, Наталки Білоцерківець, Я Мельника, студія «Проблема ритміки "Слова о полку Ігоревім"» С Пінчука тощо

Литератýрная энциклопéдия — довідкове тлумачне видання з історії та теорії літератури в одинадцяти томах (10-й та 12-й томи не з'явилися), надруковане при видавництві «Советская энциклопедия» за редакцією В Фріче, пізніше — А Луначарського, М Скрипника (М , 1929—39) На сторінках видання були вміщені написані Г Майфетом, К Буревієм, О Білецьким, І. Лейтесом, І Айзенштоком та ін.

статті про українських письменників, зокрема про Івана Вишенського, Григорія Сковороду, Т Шевченка М Драгоманова, І Франка, Лесю Українку, М Коцюбинського, В Стефаника, С Єфремова, Д Донцова, Г Михайличенка, В Чумака, М Зерова, Г Косинку, П Тичину, М Рильського, В Підмогильного, Ю Яновського, М Бажана та ін Окремі розвідки були присвячені українській періодиці, літературним організаціям, фольклорним жанрам

«Литерату́рные па́мятники» — серія книжок академічного видавництва «Наука», заснована у Москві (1948) за ініціативою С Вавилова та В Волгіна У ній були видані рукописи і першодруки (Повість минулих літ, «Слово о полку Ігоревім», «Послання Івана Грозного» та ін) з ґрунтовними коментарями а також твори російського та європейського письменства («Пісня про Роланда», «Епос сербського народу», «Легенда про доктора Фауста», листи Цицерона, «Порівняльні життєписи» Плутарха, «Шахнаме» Фірдоусі, «Історія Кавалера де Гріє та Манон Леско» абата Прево, «Атлантида» Ф Бекона, «Давні російські вірші, зібрані Кіршею Даниловим», «Козаки» Л Толстого, «Лірика» Ф Тютчева тощо), з'являлися друком і здобутки української літератури, як-от «Твори» (1955) Івана Вишенського, «Тарас Бульба» (1963) М Гоголя, «Новели» (1983) В Стефаника тощо

«Литерату́рный ве́стник» — критико-бібліографічний історико-літературний журнал (Петербург, 1901—04, з'являвся вісім разів на рік) за редакцією А Ляценка та М Мазаєва (з 1902 — лише А Ляценка), видання Російського бібліологічного товариства («Русское библиологическое общество») Серед історико-літературних розвідок, оглядів тогочасної періодики, бібліографічних покажчиків, які стосувалися російської літератури та культури, в «Л в » публікувалися рецензія В Перетца на студію «До питання про генетичний зв'язок "Москаля-чарівника" та "Простака"» М Кочубея, стаття про діяльність редакторів газети «Саратовские губернские ведомости» М Костомарова та Д Морловцева, листи О Кониського до М Петрова, твори Т Шевченка тощо Окремий номер (1902, №1) був присвячений творчій спадщині М Гоголя

«Литерату́рный Донба́сс» — див **«Донба́с».**

«Литерату́рный кри́тик» — літературний, теоретико-критичний журнал (М , 1933—40), редакторами якого були П Юдін, М Розенталь З 1936 при ньому друкували часопис «Литературное обозрение» «Л к » припинив своє існування на підставі постанови ЦК ВКП(б) «Про літературну критику і бібліографію» (1940), оскільки спростовував концепцію та інерцію РАППу, намагався пом'якшити вульгарно-соціологічну критику, виступивши на захист роману «Тихий Дон» М Шолохова, доробку А Платонова У ньому були вміщені статті, пов'язані з ювілейними заходами з нагоди 125-річчя від дня народження Т Шевченка («Т Г Шевченко» П Альтмана, «Шевченко і народна пісня» Д Ревуцького, «Нові матеріали про Шевченка» Н Нечаєвої), стаття «Проза Юрія Яновського» Г Скульського тощо У журналі були опубліковані перші розділи наукового перекладу «Естетики» Г-В-Ф Гегеля, висвітлювалися проблеми теорії та історії жанрів

«Литерату́рный сбо́рник, издава́емый Галицко́-ру́сскою ма́тицею» — неперіодичне літературно-наукове видання москвофілів (Л , 1869—97), яке виходило як продовження «Научного сборника» (1865—68) У ньому матеріали публікували «язичієм», російською та зрідка українською мовами У збірнику були подані спогади Я Головацького про «Руську трійцю», автобіографічні матеріали М Устияновича, Й Лозинського

«Литерату́рный совреме́нник» — літературно-критичний, громадсько-політичний щомісячник (Ленінград, 1933—41), заснований М Козаковим У ньому з'явилися повість «Тарас Шевченко» М Зощенка, статті «Голос Шевченка» Ю Тинянова, «Щоденник поета» Є Тарле, «Шевченко у моєму житті» Є Піскакова, «Спогади про Шевченка» М Шмідтгофа тощо

«Литерату́рное насле́дство» — неперіодичні наукові збірники (М , з 1931), зініційовані І Зільберштейном, які виходили спочатку у вигляді журналу РАППу та Інституту літератури і мови Комуністичної академії, потім — Інституту російської літератури, тобто Пушкінського дому (з 1939), відділення літератури і мови АН СРСР (з 1950), Інституту світової літератури ім М Горького (з 1960) Головними редакторами в різні роки були І Іполіт (Ситковський), Л Авербах, П Лебедєв-Полянський, А Єголін, В Виноградов, І Анісімов, В Щербина та ін Завдання упорядників і публікаторів таких видань полягало у поширенні ще не друкованих пам'яток писемності, документальних матеріалів з історії письменства, рідкісних першодруків та автографів тощо Перші збірники були присвячені речникам комуністичної доктрини, інші — творчості О Грибоєдова, О Пушкіна, П Чаадаєва, М Лермонтова, Ф Тютчева, І Гончарова, Л Толстого, Ф Достоєвського, О Герцена, М Салтикова-Щедріна, А Чехова, М Горького, російських символістів, В Маяковського та ін У «Л н » друкували статті «Доля літературної спадщини Т Г Шевченка» І Айзенштока, «Невідомий портрет Гоголя роботи Т Г Шевченка» А Вейнберга, «М К Заньковецька Із спогадів» О Борщаговського, «Чехов-художник» М Рильського, епістолярну спадщину Марка Вовчка, кіноповість «Україна в огні» О Довженка (з передмовою Ю Барабаша), виступ А Луначарського на шевченківському вечорі в Москві 14 березня 1927 з передмовою О Дейча тощо

Лито́всько-украї́нське товари́ство — громадсько-культурна організація (Каунас, 1928—40), зініційована професорами М Біржишки, В Креве-Міцкявічусом головою Спілки письменників та журналістів Литви Ю Пурицкісом за активної участі католицького священика Ю Тумаса-Вайжгатаса Л-у т проводило щорічні Шевченківські свята, підтримувало зв'язки з українськими громадами Бельгії, Франції, США, видавало литовською мовою бюлетень «Вісті литовсько-українського товариства» (1932—35), на сторінках якого з'явилися матеріали про видатних діячів політики і культури Б Хмельницького, І Мазепу, Т Шевченка, М Садовського, М Лисенка, І Франка, Лесю Українку, Христю Алчевську, М Грушевського, Б Лепкого, А Шептицького та ін

Лиховісні місця́ — див **Locus horridus.**

Ли́царська лі́рика — див **Куртуа́зна літерату́ра.**

Ли́царський рома́н — див **Куртуа́зна літерату́ра.**

Ліберти́ни *(лат libertinus вільновідпущений)* — вільнолюбці, термін, який вперше використав

Ж Кальвін (XVI ст) щодо своїх женевських опонентів Однак це поняття більше стосувалося представників вільнолюбної тенденції у французькій літературі XVII ст, що прагнули звільнити її від засилля світської і релігійної догматики, канонів класицизму, зокрема теоретизувань штучної версифікації Ф де Малерба («Ода королю Генріху Великому на щасливе та успішне закінчення Седонського походу»), захоплювалися повнотою земного життя, обстоювали принципи деїзму чи пантеїзму, гедонізму і свободи, започатковані добою Ренесансу Вільнолюбні настрої і переконання позначилися на творчості останнього ренесансного поета Т де Віо, філософа П Гасенді, романіста Ш Сореля, С Сірано де Бержерака — автора комедії «Висміяний педант», трагедії «Смерть Агріппіни», циклу саркастичних памфлетів «Мазарінади», в яких висміювався кардинал Мазаріні, науково-фантастичного роману «Інший світ, або Держави та імперії Місяця» та ін Влада переслідувала Л, зокрема відбувся судовий процес над бунтівним поетом Т де Віо, у 1662 був страчений поет Клод Ле Пті тощо Ідеї Л у непрямій формі поширювались у тогочасних салонах, як-от у салоні мадам Рамбульє, де заохочувався шляхетний стиль, культивувалася прециозна література Такі тенденції відображені в доробку Мольєра, Ж Лафонтена, Ш де Сент-Евремона, зумовили формування концепції Просвітництва З гуртком вільнодумців герцога де Вандома пов'язана діяльність поетів-епікурейців Г-А Шольє, Ш О Лафара, молодого Вольтера Відгомін Л наявний і в творах польських письменників К Венгерського, С Трембецького, і в доробку Григорія Сковороди

Лібі́до (*лат libido бажання*) — сексуальне прагнення чи статевий інстинкт Поняття запровадив у ранніх роботах З Фройд, спираючись на досвід М Бенедикта та А Моля Пізніше він уподібнював Л до Платонового еросу, вбачав у ньому енергію потягів, що стосувалась явищ, охоплюваних поняттям «любов», одночасно віднаходив у ньому причини виникнення неврозів, психічних розладів Із Л, власне із його сублімацією, він пов'язував художню творчість та наукову діяльність Воно є однією з важливих категорій психоаналітичного вчення про ерос (потяг до життя) і танатос (потяг до смерті) В аналітичній психології Л вказує на психічну енергію, яка, виражаючись у життєвому процесі, суб'єктивно сприймається людиною як сильне бажання Поняття суголосне «волі» А Шопенгауера та «життєвому пориву» А Бергсона На переконання К-Г Юнга («Метаморфози та символи лібідо», 1912), який дистанціювався від пансексуалізму З Фройда, з Л відбуваються складні трансформації впродовж життя людини, воно реалізується в різних, потужних, не підлеглих авторитетам чи моральним нормам імпульсах (голод, спрага, сон, афекти, сексуальний потяг), декодування яких вважається основним завданням аналітичної психології Цінність такої психічної енергії, на відміну від інтелектуальної, естетичної, моральної, полягає не в якісному вираженні, а в інтенсивних спонуках до діяльності Л може бути пов'язане з певним об'єктом, засвідчуючи його цінність для іншого суб'єкта Це відчуття може трансформуватися, не зникаючи остаточно, виявляючи динаміку життєвих процесів Воно є активним у фантазії, іноді ототожнюється з нею, сприяє її вилученню із надр несвідомого Поняття запозичене літературознавством із психоаналізу

Лібре́то (*італ libretto, букв книжечка, від лат liber книжка*) — словесний лаконічний текст опери (кантати, ораторії), оперети, літературний сценарій балету, пантоміми, музичного фільму, стислий виклад змісту оперної, оперетної чи балетної вистави, який П Чайковський назвав «канвою для музики» Л побудоване за принципами, спільними для всіх різновидів драматургії, але відрізняється від власне драми уповільненням сценічної дії при розгортанні ліричних сюжетних ліній, схематичністю фабули Л почали використовувати композитори XVII—XVIII ст О Россіні, П Метастазіо, Л да Понте та ін У Польщі найвідомішим автором цього жанру був В Богуславський До Л звертався Г фон Гофмансталь, пишучи тексти до творів «Кавалер срібної троянди», «Електра» Р Штрауса Часто за основу Л обирають фольклорний чи літературний твір Так, Л опер «Утоплена» і «Тарас Бульба» М Лисенка написав М Старицький за відповідними творами Т Шевченка та М Гоголя Особливий, близький до драми, різновид Л запровадив Р Вагнер

Ліверпу́льські пое́ти (*англ Liverpool poets*) — група англійських поетів (А Генрі, Р Макгаф, Б Петтен, П Браун, С Гокінс, Г Грем), що заявили про себе в упорядкованій Е Люсі-Смітом антології «Ліверпульська сцена» (1967), в якій вони були представлені як автори нового покоління, пов'язаного з рок-музикою, сформована в 60-ті XX ст під час «ліверпульської ейфорії», пов'язаної з успішними концертами «Бітлз» Наступна антологія «Поезія з берегів Мерсі» (1967) вивела їх із андеграунду у літературне життя з характерним для нього пафосом контркультури та нонконформізму, викличного анархізму і словесної гри Їх щира, музична, експериментаторська, розрахована на слухове сприйняття, сюрреалістична поезія відразу стала популярною У ній були відчутні впливи Д Томаса, американських бітників, використовувалися прийоми масової літератури, геппенінги, продовжувалася традиція поезії нісенітниць та декламативного вірша Г Грем та Р Макгаф тяжіли до каламбурів, їх домінантними мотивами були самотність і сум за втраченими цінностями, Б Петтен натомість висвітлював тему отруєної цинізмом молодості, був схильний до іронії, поєднаної з дитинним поглядом на світ Група існувала, поки була актуальною контркультура (до середини 70-х XX ст), розпалася після появи поетичної збірки «Фокус зникнення» (1976) Б Петтена

Лі́га америка́нських письме́нників (*англ League of American Writers*) — антифашистська організація американських «лівих» письменників Відбулося чотири її з'їзди (квітень 1935, червень 1937, червень 1939, червень 1941), на яких порушували питання соціальної заангажованості митця, його відповідальності під час трагічних подій у світовій історії, а також обговорювалися фахові проблеми літературного життя Ліга проіснувала до 1942

Лігату́ра (*лат ligatura, від ligare зв'язувати*) — два або три письмові знаки, вжиті (відлиті) у формі однієї літери Те саме, що й логотип чи монограма Крім поліграфії, використовується у зоровій поезії

«Ліле́я-НВ» — видавництво при Українській скаутській організації «Пласт», утворене в 1995 в Івано-Франківську, обов'язки головного директора якого виконує В Іваночко Крім книжок політичного,

філософського, історичного, народознавчого змісту, серії «Наші партизани», присвяченої переважно Українській повстанській армії, у «Л-НВ» з'являються різножанрові видання сучасної художньої літератури, зокрема «Московіада», «Первезія», «Пісні для мертвого півня», «Екзотичні птахи і рослини з додатком "Індія"» Ю Андруховича, «Подвійний Леон», «Острів КРК та інші історії» Ю Іздрика, «Непрості» Т Прохаська, «Аве, Маріє, аве » А Морговського, «Ритм» Ю Покальчука, «Снігові й вогню» О Лишеги, «Діва Обида» І Римарука, «Срібний прімаш» П Мідянки, «Книга Адама» Марії Кіяновської, «Час достиглого каміння» М Короля, «Повертаючись до сказаного» Т Гаврилів та ін У видавництві друкується також літературна критика («Щось на кшталт шатокуа» О Бойченка, «Знаки часу / спроба прочитання/» Т Гаврилів), «Мала українська енциклопедія актуальної літератури Плерома», «Мислителі німецького Романтизму», альманах про сучасне візуальне мистецтво і культуру «Кінець кінцем» (три випуски), серія «Інший формат», журнал «Четвер»

Лі́мерик (*англ limerick*) — жанр гумористичної поезії, джерелом якої є фольклор, імпровізована застільна пісня, нісенітниця, завершувана приспівом «Чи прийдеш ти в Лімерик?», названий за ірландським містом Лімерик За іншою версією, твори цього жанру поширили ветерани ірландських бригад, які перебували у складі французької армії (1691—1771) Поняття з'явилося у словниках приблизно в 1876, хоча вживалося значно раніше, було зафіксоване у збірниках «Історія шістнадцяти дивовижних бабусь» (1820), «Випадки із життя та пригоди п'ятнадцяти джентльменів» (1822) Його використовував англійський (за походженням ірландець) художник і поет Е Лір (збірка «Книга нісенітниць», 1846), який дещо змінив традиційну віршову форму, назвав її нонсенсом Йдеться про жартівливі епіграми на будь-яку тему, яким властиві комічно-гротескні деталі, каламбури, парономазії Тут одивнення відбувається на основі словесної гри із застосуванням нетипової орфографії Складається з п'яти версів із римою *aabba*, із тристопним анапестом у першому, другому, п'ятому версах, із двостопним — у третьому та четвертому Однак система римування може бути порушена, як і кількість стоп у віршовому рядку, бо вирішальне значення надається розкутій інтонаційно-синтаксичній структурі Е Лір об'єднав третій та четвертий верси в один із внутрішньою римою

Грав дудар на дуду без угаву
Зирк — аж змій йому лізе в халяву!
  Та він грав-виграв,
  Поки драла змій дав —
Від музики, що грав без угаву
(переклад О Мокровольського)

Зверталися до форми Л також А Теннісон, А Суїнберн, Дж Р Кіплінг, Р Л Стівенсон, Марк Твен, Ю Тувім, С Баранчик, А Качан та ін

Ліміна́льність (*англ liminality, лат limen· поріг*) — невизначене існування між двома чи кількома просторовими і часовими сферами та умови проходження людини через них, термін антропологів А ван Генепа та В Тернера Його застосовували на означення підліткового віку, періоду заручин, стадій ініціації, коли зв'язки індивіда із спільнотою були нечіткими, децентрованими Л відповідає постмодерністському світосприйняттю, зокрема переміщенню, протиставленню ідентичності і Я, розмежуванню кількох самтожностей культури, застосовується у літературознавчих студіях з 80-х XX ст, зокрема у дослідженнях творчості еміграційного письменства, андеграунду, маргінальних текстів

Лінгві́стика (*франц linguistique, від лат lingua мова*) — див **Мовозна́вство.**

Лінгві́стика те́ксту (*франц linguistique, від лат lingua мова, і textum тканина, зв'язок, будова*), або **Транслінгві́стика,** — розділ мовознавства, дисципліна, що вивчає правила побудови зв'язного мовлення, засоби творення тексту (лексичні, семантичні повтори слів, застосування займенників, порядок слів у реченні, членування речень у синтаксичному просторі тощо) та змістові категорії (зв'язність, смислова рівновага мовних компонентів, окреслення певного елемента тексту та ін) Поняття (linguistica del texto) запровадив румунський лінгвіст Е Косеріу в середині 50-х XX ст на підставі теорії рівневого лінгвістичного аналізу Е Бенвеніста, потреб виходу за межі мовної системи (речення) до теренів мовлення, формування (за Р Бартом) транслінгвістики Теоретичне обґрунтування Л т здійснили у 60-ті XX ст німецькі дослідники (Р Гарвег, Е Агрикола, В Дресслер та ін) Дослідження Л т присвячені комунікації, будові, означуванню та типології текстів Тема, мета, адресат визначають змістову та формальну структуру тексту як викінчену, правильно оформлену послідовність речень, поєднаних за значенням у вигляді абзацу, періоду, жанрового утворення (максима, афоризм, новелета, новела, вірш тощо) або сталої форми (рубаї, сонет та ін) Наукове повідомлення відрізняється від художнього специфікою поширюваних комунікатів та їх сприйняттям Зосереджуючись на змістовому наповненні та формальних показниках, Л т враховує також позамовні чинники, оперує поняттями «зв'язність», «цілісність», «глибинність» приховуваних значень, що потребують висвітлення Нині існує кілька напрямів дослідження структурно-граматичний, семантичний, комунікативно-прагматичний, семіотичний, когнітивний, прикладний

Лінгвісти́чна пое́зія (*польс poezja lingwistyczna*) — тенденція у польській поезії на межі 50—60-х XX ст (М Бялошевський, З Бенковський, Т Карпович, Е Бальцержан та ін), представники якої, спираючись на творчий досвід аванґарди краківської, мали на меті оптимально використовувати лінгвістичні можливості у віршуванні Проте замість провокативного чи епатаційного застосування мови вони розглядали її як засіб подолання комунікативних бар'єрів між людьми, знищення перешкод між індивідом та довкіллям Задля цього усувалися затерті мовні штампи, проголошувані механічною патологією мовлення, запроваджувалася практика лінгвістичної деконструкції, що мала оновити спілкування Л п вплинула на творчість поетів нової фани, схильних до поєднання художньої і публіцистичної мови

Лінгвісти́чна філосо́фія (*франц linguistique, від лат lingua мова, і грец philosophia, від phileo· люблю і sophia мудрість*) — наука про тлумачення філософської проблематики засобами мови, розуміння їх через мову Напрям аналітичної філософії, поширений у 30—60-ті XX ст, метод якого розробили

Дж Е Мур (Кембриджська та Оксфордська філософські школи) та Л Вітгенштайн, схильний розглядати мовне значення як вживання Поділяючи критичну антиметафізичну настанову логічних позитивістів щодо традиційних способів філософствування, трактуючи мову як головний об'єкт філософії, представники Л ф віднаходили причини помилок мислення не у свідомому використанні метафізиками неточностей і двозначностей, а в самій логіці мови, її глибинній граматиці, що зумовлювала парадоксальні речення (Оксана Горкуша *«Цієї жінки тут немає, / Вона нашарудіння снів [ ]»*, *«Вона б воліла себе стерти / До сплющеної чистоти, / Щоб вже ніхто не смів шукати / в ній простоти»*), «лінгвістичні капкани» Їх можна усунути шляхом прояснення, детального опису природних способів слововживання, залучених у мовні ігри, застосованих у вигляді антитези, що сприяє розширенню можливостей номіналістичної критики, її спрямованості на уніфікацію словника На відміну від логічного позитивізму Л ф створювала взірець формалізованих мов для вдосконалення наявної, розробляла (Д Уіздом, М Лазеровіц, Е Емброуз) «терапевтичну» мовну практику, близьку до методологічних принципів психоаналізу Так, Оксфордська школа побутової мови прагнула створити позитивну концепцію, запровадила теорію мовних актів, що полягала в аналізі неправильного використання природної мови (Дж Остін), опис способів вживання психологічних понять (Дж Райл), з'ясування концептуальної схеми мови та пізнання істини як суб'єктивної, залежної від намірів мовця (П Стросон), аналізу моральних висловлень (Р Геар) У 60-ті XX ст відбувалося зближення Л ф з лінгвістичною прагматикою

Лінгвісти́чний поворо́т *(франц linguistique, від лат lingua мова)* — ситуація, що склалася в європейському інтелектуальному просторі під час переходу від класичної метафізики з картезіанським cogito (мислю) до альтернативного некласичного світосприйняття, засвідченого «мовною революцією», обґрунтованою в лінгвістичній філософії Л Вітгенштайна, феноменології Е Гуссерля, фундаментальній онтології М Гайдеггера Ще у 20-ті XX ст мову розглядали як джерело оман, протиставляючи їй спроби виявити мову, впорядковану за законами логіки Для логічного позитивізму була характерна абсолютизація репрезентативної функції мови, що виражала втілене у ній знання індивіда про довкілля Йшлося про метафізику мови, що спиралася на принципи картезіанства Натомість друга хвиля Л п (40-ві — 50-ті XX ст) була зосереджена на контекстах і передумовах висловлень, на об'єктивованих мовних структурах поза суб'єктом Уявлення про єдину досконалу мову поступається поняттю відмінності, багатозначності, історичності її засад і різних функцій Пріоритету надавали не репрезентативній, а комунікативній мовній діяльності, позаособистісній мовній грі, що формувала картину світу, яка передує індивідуальній свідомості Л п позначився на пошуках позаособистісних форм висловлення у творчості авангардистів та модерністів

Лінгвісти́чні запози́чення *(франц linguistique, від лат lingua мова)* — інтертекстуальний зріз мовної практики, який засвідчує циркуляцію лексем, стійких словосполучень між різними мовними середовищами Результатом такого комунікативного зв'язку може бути природне засвоєння чужорідних дискурсивних елементів або буквальне їх повторення, тобто калька *півострів* (нім Halbinsel), *медовий місяць* (франц la lune miel), *льотчик* (рос летчик) Їх вважають екзотизмами, варваризмами чи солецизмами (синтаксична або граматична помилка), іноді називають інтернаціоналізмами Найчастіше їх розрізняють за мовою-джерелом (грецизми, латинізми, арабізми, германізми, галліцизми, тюркізми, росіянізми, полонізми тощо) Л з, використовувані з чуттям міри, адаптуються до мовного середовища, збагачують його, а зловживання ними часто призводить до засмічення мови, поширення в ній не властивих їй структур

Лінгвокраєзна́вство *(лат lingua мова)* — розділ мовознавства, який детально вивчає кумулятивну функцію мови, її здатність до збереження етногенетичної пам'яті, досвіду нації, її культури Основи цієї дисципліни закладені у філологічних дослідженнях Я Грімма, В фон Гумбольдта, Ф Буслаєва, О Потебні, К Бюлера та ін, розвинуті у XX ст неогумбольдтіанцями, представниками італійської неолінгвістики, австрійської школи слів і речей та ін, а також етнопсихолінгвістами, мовознавцями-антропологами, лінгвокультурологами Аспекти Л дослідили у своїх студіях Роксолана Зорівчак («Реалія і переклад», 1989), Б Ажнюк («Англійська фразеологія в культурно-етнографічному висвітленні», 1989), В Бабич («Лінгвокраєзнавча інтерпретація англомовного тексту», 1990) Змістовий рівень вони розмежовують на понятійну і фонову частини Особливості семантичного фону увиразнюються при зіставленні утворень різних мов Так, українські слова *барвінок* чи *каменяр* відрізняються від відповідних слів у російській, німецькій, англійській чи будь-якій іншій мові, тому що мають символічне значення, пов'язане з ментальністю українців *барвінок* асоціюється з вічною молодістю, *каменяр* — із постаттю І Франка як борця за національну та соціальну свободу

Лінгвопое́тика *(лат lingua мова і грец poiētikē майстерність творення)* — наука про взаємодію змістових і формальних структур літературного тексту, про роль мовних елементів у створенні художнього ефекту, про особливості розвитку мови письменства зумовлені стильовими тенденціями та напрямами

Лінгвостилі́стика *(лат lingua мова і грец stylos грифель для письма)* — розділ стилістики, наука про мовні стилі, виокремлення яких зумовлене умовами, середовищем, завданнями спілкування У літературі Л вивчає специфіку експресивного дискурсу, процеси творення художнього тексту Пов'язана з теорією мови і стилістикою

Лінгвофольклори́стика *(лат lingua мова і англ folklore, букв народна мудрість)* — міждисциплінарна наука, що вивчає мову фольклорних творів, передусім лексику, фразеологію, синтаксис, символи, їх трансформацію в письменстві Її основи закладені працями О Потебні, П Житецького, розвинуті у студіях О Дея Світлани Єрмоленко та ін Дисципліна пов'язана з поетикою усної творчості та з історією літературної мови

Ліньяж *(франц lignage, від ligne лінія, рядок)* — кількість рядків на друкованій сторінці Залежить від формату тексту, шрифтів тощо

Ліóнська шкóла *(франц Ecole lyonnaise)* — група ренесансних французьких письменників, сформована у 40-ві XVI ст в Ліоні, пов'язана з італійською літературою Представники Л ш дотримувалися традиції петраркізму й ідей гуманізму, захоплювались еротичними мотивами в неоплатонічному розумінні (як шлях до осягнення божественної першосутності) Найпомітнішими постатями в Л ш були Моріс Сев (1500—60), його послідовники Пернетта дю Гійє (прибл 1520—45), Луїза Лабе (прибл 1524—66), а також Антуан Ерое (1492—1568), Шарль Фонтен (1513—88), творчість яких позначилася на драматургії К Маро та на ліриці «Плеяди» Вважається, що М Сев знайшов в Авіньоні (1533) могилу Лаури — коханої Ф Петрарки Йому належить переклад іспанських новел (1535), на які вплинули твори Дж Боккаччо, блазони («Брови», «Сльоза», «Чоло», «Дихання»), грайливі епіграми, еклога «Вербняк», «Віршова збірка», космогонічна поема «Мікрокосм» (1559) У його збірці «Делія, осереддя найвищих чеснот» (1544) вміщено 447 любовних децим, які розкривають розвиток сердечних переживань від першої закоханості до неоплатонічного осягнення божественного єства, втіленого в образі земної жінки, яка зумовлює глибоке переживання ліричного героя Образ Делії в його ліриці викликає алюзії на слово «ідея» або на ім'я давньогрецької богині Артеміди з острова Делос, можливо, асоціюється з постаттю Пернетти дю Гійє, якій поет присвятив вишукані «Рими» (1545) Видання сонетів Луїзи Лабе («Твори, 1555) було подією в ренесансній літературі

Як тільки ляжу я відпочивати,
За день стомившись, в ліжкові м'якім,
Душа моя у почутті святім
До тебе рветься крізь вечірні шати

І серце починає відчувати
Знов образ той, що на шляху земнім
Не раз, ридаючи, очам моїм
Благала я хоча б на мить поспати

О тихий сон, нічна пора щаслива!
Приємний спокій, повний забуття,
Коли щоночі я тобою п'яна

Якщо ніколи радість неможлива
Душі закоханій без співчуття, —
Хай не згасає хоч нічна омана

(переклад М Терещенка)

Понтюс де Тіар, Жан Антуан де Баїф присвячували поетесі свої сонети, називали її «французькою Сапфо» Вона у середині XVI ст спричинила полеміку про роль жінок у культурі

Ліпогрáма *(грец leipō зневажаю, відмовляюсь і gramma риска, літера, написання)* — відсутність певного звука у слові, його компенсація асонансами й алітераціями, які витворюють очікуваний ефект евфонії До прийому Л поети зверталися здавен Так, Лас Герміонський (VI ст до н е) написав оду без звука [с] У давньоіндійській поезії Л вважалася необхідною умовою фоніки Прикладом Л можна вважати нестулиуст, що зрідка з'являється в українській поезії, його не виокремлює І Качуровський («Фоніка»)

Ліпометрíя *(грец leipō зневажаю, відмовляюсь і metreo вимірюю)* — відсутність початкового ненаголошеного складу у будь-якій стопі (ямб, амфібрахій, анапест) метричного верса Термін маловживаний в античній версифікації Не прищепився він також і в новітньому віршуванні, незважаючи на прагнення російського поета В Брюсова В Ковалевський випадки Л віднаходив у каталектиці (каталексі), тобто в анакрузі, перед цезурою або наприкінці віршового рядка Якщо пропущено два склади, йдеться про брахікаталексу Так, у написаному п'ятистопним ямбом вірші «У квітні» В Підпалого бракує ненаголошеного складу у першій стопі віршового рядка

Хвиль олов'яну сірість понад ставом
Скрашають верб підсинені ряди [ ]

Ліпофонíя *(грец leipō зневажаю, відмовляюсь і phōnē звук, голос)* — див **Ліпогрáма**

«Лірвáк з-над Ся́ну» — літературно-художній альманах (Перемишль, 1852), який наслідував сербські видання, що виходили живонародною мовою Видавець П Леонтович замість програмової статті опублікував в альманасі фрагменти з брошури сербського літератора І Суботтіна, присвяченої засновникам національної літератури Д Обрадовичу та Вуку Караджичу Він додав до неї свої коментарі, посилання на діяльність І Котляревського й М Максимовича в українському письменстві Потреба формувати літературу на народній мовній основі окреслена у статтях П Леонтовича («Кілька слів о формах нашего язика і писовні»), І Лозинського («Витяг з рукопису "Критика"»), в ілюстративному матеріалі зі збірок українських пісень М Максимовича В альманасі друкувалися й вірші П Кульчицького, С Осташевського, П Леонтовича та побутово-етнографічне оповідання «Чиє серце, того правда» П Леонтовича

Ліри́зм *(грец lyrikos ліричний)* — емоційне переживання естетичних явищ або подій, пафосна, часто інтимна ознака (емоційність, сердечність, схвильованість, експресивність) художнього сприйняття і трактування дійсності, притаманна переважно поетичним творам, менше — драматичним та епічним Л наявний також в есе, мемуарах, щоденниках, гуморесках, медитаціях, нарисах тощо, іноді визначає будову твору, зумовлюючи появу, наприклад, вірша у прозі («У воздухах плавають листи» В Стефаника, «Хвиля» Дніпрової Чайки)

Лíрика *(нім Lyrik, англ lyrical poetry, франц poesie lyrique, польс lyrika, рос лирика, від грец lyrikos ліричний)* — рід художньої літератури (поряд з епосом і драмою), в якому через естетичне переживання осягається сутність людського буття, витворюється нова, інша дійсність, структурована за законами краси, якій властива музичність, ритмічність, метричність У Л домінують виражальні засоби, які формують особливу інтимну атмосферу з витонченим емоційним станом, вольовими імпульсами враженнями, експресіями, сугестивністю, ірраціональними поривами — ліризмом Епічні, сюжетні події менш важливі Г-В-Ф Гегель, обґрунтовуючи жанрові особливості Л , визначив, що предметом зображення в ній може бути насамперед «все суб'єктивне, внутрішній світ, душа, що розмірковує, відчуває, яка не переходить до дій, а затримується в собі» На

суб'єктивності Л наголошували німецькі романтики, зокрема Ф Шлегель, адже вона зображає передусім певні стани, як-от подив, гнів, біль, радість, але, постаючи «цілісним почуттям», не зводиться до них Таких поглядів дотримувався і В Бєлінський Властивості Л не означають втрати її зв'язку з довкіллям, проте вона відмінна від епосу, змістом якого є певна фабульна подія, чи драми, де діють самостійні дійові особи У Л завжди переважає переживання ліричного героя, навіть якщо йдеться про імперсональні, поширені у фольклорі твори на зразок народних пісень На її емоційності наголошували поетики різних народів Так, індійські трактати виокремлювали в ній рівень аланкари (прикраса) та раси (переживання), в японській теорії X ст (Цураюки) йшлося про емоційний зміст Л — кокоро Важливість емоцій у ліричних творах відзначали П де Ронсар, Ф Сідні, абат Ш Батьє Л має ознаки, зумовлені іманентними характеристиками літератури, описом суб'єктивного переживання, впливом певної історичної доби та наявних у ній естетичних тенденцій, стильовими особливостями, ментальністю кожного етнічного середовища Першорядного значення у Л надається переживанню, притаманному мовцю (поетові, ліричному героєві), яке розкриває порухи людської душі, що відрізняються від безпосередніх життєвих емоцій (В Хализєв) Зокрема, ліризм, за спостереженням етнологів, вважається основою кардіоцентризму українців («філософія серця»), що відображене у поезії, де він розкритий найповніше, а також у прозі, в якій домінує наративний сюжет, у драматургії, у фольклорних жанрах (плачі, весільні пісні, великодні, русальні пісні тощо) Для епосу характерне називання реалій словом, для драм — використання комунікативного потенціалу, а Л розгортає передусім ритмо-мелодійні, фонетичні можливості слова, тому суголосна музиці Зберігаючи деякі елементи інших родів (фабула, діалог тощо), Л може існувати в нарративі (балади Л Боровиковського, новели В Симоненка), у драмі («Лісова пісня» Лесі Українки), тяжіти до жанрової синтетики (вірш у прозі Ш Бодлера, І Тургенєва, Ольги Кобилянської та ін) Терміном «Л » часто називають один чи кілька віршових творів, що відповідають високим естетичним критеріям, мають невеликий обсяг, глибокий зміст, багату образність Можливості Л реалізуються в багатьох жанрах (пісня, балада, елегія, ідилія, епіталама, епітафія, епіграма, канцона, кантилена, романс, послання, етюд, мадригал тощо), віршових формах (сапфічна строфа, сонет, рондель, октава, терцина, ґазель, рубаї, верлібр та ін) Іноді може відбуватися вихід за їхні межі або навіть руйнування їх, реалізоване в ритмізованій прозі, циклі, поемі, поєднанні автопсихологічних виражальних можливостей з описово-зображальними та музичними Таке жанрове розмаїття зумовлює видову диференціацію Л — типологічне окреслення панегіричного метажанру (європейські оди, дифірамби, гімни), арабського мадху, східної касиди тощо Поряд з особистісними жанрами (мадригал, послання) поширені ситуативні, гуртові (сколія), на що вказує польська дослідниця С Сварчинська Інші типи класифікації жанрів Л пропонують угорський літературознавець Я Барта (Л настроєва, риторична, метафорична, описова), німецький філолог В Шерер (Л маски, ролі, авторська) Найчастіше Л умовно розмежовують на громадянську, пейзажну, інтимну, еротичну, філософську, медитативну, релігійну, рольову тощо хоча тексти усіх цих груп суб'єктивізовані Душевні стани людини відображені безпосередньо, приховано, сповідально, рефлексійно тощо, у кожному творі наявний медитативний підтекст Арістотель, аналізуючи різні види славнів (гімни, дифірамби, оди), помітив постать у художньому творі, яка, наслідуючи, «лишається сама собою, не змінює свого обличчя» З нею часто асоціюється автор Проте переживання і думки, зафіксовані у ліричному творі, не ототожнюються з переживаннями автора, оскільки привнесені ним, стосуються водночас індивідуалізованого й типізованого образу, тобто ліричного суб'єкта, ліричного героя, прихованого займенником Я, іноді — Ти, Ми Він конкретизує багатство душевного життя людини через монолог чи внутрішній драматизований діалог із самим собою, узагальнює досвід художнього світосприйняття, творчості Цим Л, в якій події розгортаються у вічному «сьогодні», відрізняється від епосу, в якому наявний анонімний об'єктивований суб'єкт, що бере участь у подіях минулого На цьому наголошували Жан Поль, Р Якобсон, Г Гачев, підтверджуючи думку Й -В Гете, за яким у першому випадку у Л йдеться про переживання події, а в другому (в епосі) — оповідається про неї Л не є синонімом поняття «поезія», тому що виявлена в інтонаційних особливостях ритмо-мелодики, прагне виражальної чистоти, на чому наголошував Д Овсянико-Куликовський, а поезія розкривається в метафорі, в грі асоціацій Ці поняття співвідносні, вони можуть збігатися, витворюючи яскраве артистичне явище Платон та Арістотель у своїх трактатах лише означили її родову змістовність, ще не виражену повною мірою в мистецькому синтетизмі, в музичній стихії, з якої поступово виокремлювалися дифірамби богам, гомерівські гімни, молитви, обрядові та еротичні пісні Поширеною була також сольна мелічна поезія (Сапфо, Анакреонт), наджанровий термін «меліка» чітко не відмежовувався від Л Ця традиція позначилася на сьомій книзі «Поетики» (1561) Ю Ц Скалігера, який визначив належність Л до епосу як вищого роду поезії Таке нерозмежування було притаманне письменствам багатьох народів Збереглися в ієрогліфічному записі єгипетські «Тексти пірамід» (XXVII—XXVI ст до н е), пов'язана з культом Озіріса «Пісня арфіста» (XXI—XVII ст до н е), шумерські пісні-діалоги III—II тис до н е, давньоіндійські релігійно-філософські гімни «Рігведи» й «Атхарваведи» (кінець II — перша половина I тис до н е), китайська «Книга пісень» («Шицзін») (VII—VI ст до н е), давньоєврейська «Пісня над піснями» Поступово усувалася притаманна фольклору анонімність У Л Давнього Китаю (Цюй Юань) і Давньої Греції (Архілох, Теогніт, Алкей, Сапфо, Анакреонт, Піндар) сформувалось уявлення про суб'єкт творчості, яке поглибили римляни (Катулл, Горацій, Овідій), поети середньовіччя, зокрема візантійці, які опрацьовували літургійні жанри (Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Іоанн Дамаскін, Франциск Ассізький та ін), барди, ваганти, трубадури, трувери, мінезингери, мейстерзингери, перські й арабські поети У період Відродження, коли був визнаний статус автора, Л репрезентована творчістю Ф Петрарки, Мікеланджело, Ф. Війона, Т Тассо, Е. Спенсера, В Шекспіра,

Омара Хайяма, Джелаледдіна Румі, Гафіза та ін Її концептуалізували поетична школа «Плеяди», творчість Л Гонгори-і-Арготе, Й-В Гете, Ф Шиллера, романтиків, «парнасців», модерністів Лише постмодернізм не визнає її у просторі деконструкції та жанрово-стильового хаосу У XX ст посилюється тенденція до розкладання слова на первинні звукові елементи, запровадження метамови символів, надускладненої асоціативності Українська Л невід'ємна від світової Відмежовуючись від фольклору та музики, зберігаючи їх питомі ознаки як слід синкретики, вона еволюціонувала від барокового домінування форми, романтичного кардіоцентризму до народницької заангажованості, схильної притлумлювати її емоційний імпульс Втрачену гармонію Л прагнула віднайти в модернізмі, долала експериментальний пафос авангардизму, безживність «соцреалізму», не втративши своєї суті

Лíрична дрáма *(грец lyrikos ліричний і drama дія)* — міжродове синтетичне утворення великої, середньої та малої форми, зумовлене ліризуванням драми, потребою інтимізації об'єктивного змісту, поширене у віршових, прозових та змішаних різновидах Застосовуване у Л д суб'єктивне поцінування зображуваного суттєво коригує традиційне, сформульоване ще Арістотелем уявлення про драматургію Стихія ліризму деформує структуру канонічної п'єси (іноді — драматичної поеми), переносячи в неї події внутрішнього світу особи, що зумовлює посилення умовності, порушує часопросторові виміри твору, призначеного для сценічного виконання Ускладнюється його композиція, насичена асоціаціями та мимовільними домислами, що виникають перед дійовою особою з характеристиками ліричного героя Вони можуть мати вигляд марень, сновидінь, медитацій, змінювати логіку фізичного світу та соціальних нормативів Тому в Л д відбувається зміщення уваги з ідейно-тематичного рівня на провокаційні лейтмотиви, зумовлюючи неоднозначне сприйняття драматичного тексту Серед дійових осіб інколи з'являється двійник головного героя, довкола якого групуються другорядні персонажі, зав'язуються інтриги, загострюються конфлікти, в яких неординарна особистість і її оточення пов'язані в одне нечленоване, суб'єктивно трактоване ціле Однак катарсис у таких творах зводиться не до жахливої розв'язки, а до напруженого етико-психологічного співпереживання глядачів, що передбачалося, зокрема, у п'єсах А Чехова На відміну від традиційної драми у Л д мова набуває експресивно-конотативних ознак іноді згущується в метафору, перетворюється на символ, поетизується Термін «Л д» запровадив Д Мільтон, характеризуючи свою п'єсу «Самсон-борець» У цьому жанрі творили Г-Е Лессінг («Натан Мудрий»), Ф Шиллер («Дон Карлос»), Дж Г Байрон («Манфред»), О Пушкін («Моцарт і Сальєрі»), М Метерлінк («Синій птах»), Л Зорін («Варшавська мелодія»), Е Радзінський («Стара актриса на роль дружини Достоєвського») та ін Перші Л д в українському письменстві зафіксовані наприкінці XIX ст («Чарівний сон», «Остання ніч» М Старицького, «Сон князя Святослава» І Франка), а як самодостатній жанр утвердився в XX ст, представлений творами «Над Дніпром» О Олеся, «Луїза Мішель» Христі Алчевської, «Патетична соната» М Куліша, «Свіччине весілля» І Кочерги, «Фауст і смерть» О Левади, «Соловейко-Сольвейг» І Драча, «Десант» Я Стельмаха, «Сніг у Флоренції», «Дума про трьох братів неазовських» Ліни Костенко та ін Найповніше можливості Л д розкрилися в доробку Лесі Українки («Осіння казка», «Одержима», «Кассандра», «Руфін і Прісцілла», «Йоганна, жінка Хусова», «Лісова пісня» тощо) Письменниця називала цей жанр ліро-драматичною сценою, драмою-феєрією («Лісова пісня»), І Франко — драматичним образком, О Пушкін — маленькими трагедіями Іноді вживається поняття «драматичний етюд» Проблеми Л д досліджені у монографіях Б Мельничука («Драматична поема як жанр Літературно-критичний нарис», 1981), Людмили Дем'янівської («Українська драматична поема Проблематика, жанрова специфіка», 1984)

Лíрична поéма *(грец lyrikos ліричний і poiēma створення)* — значний за обсягом твір (переважно афабулярний), в основу якого покладені сердечні переживання, рефлексії та враження ліричного героя втілені в суб'єктивні образні структури Л п характеризується вільною композицією, багатством стилістичних фігур Жанр найповніше розвинув свої виражально-зображальні можливості у романтизмі («У Швейцарії» Ю Словацького) та ранньому модернізмі («Лицарь-Сам» Г Чупринки) Яскравим представником Л п в українській літературі є В Сосюра, автор «Червоної зими», «Чорних уривків», «Розстріляного безсмертя» У XVIII ст це поняття стосувалося вокально-музичного твору, близького до опери

Лíрична прóза *(грец lyrikos ліричний і лат prosa oratio проста мова)* — міжродове синкретичне утворення, емоційний, перейнятий сповідальною відвертістю епічний твір, якому властиві ознаки лірики Л п — стилістичний різновид прози, композиційним центром якого є душевне переживання та думки персонажа Сюжет як цілісна система у таких творах приглушений, компенсується рухом багатопланових розгалужених асоціацій, сконцентрованих у постаті головного персонажа з рисами ліричного героя, який відіграє роль структурного чинника експресивної нарації, формує нову художню єдність не в часовій послідовності а за принципом «тут-і-зараз» На відміну від епіки, в якій оповідь про розвиток характерів відбувається через систему подій, що закладають фабульну основу, а постать автора протистоїть зображуваному, у Л п автор немовби зливається з оповіддю, переймається міркуваннями та почуттями, що стають подіями його існування, часто виражаються через монолог, що перетворює другорядних персонажів на об'єкт наративу головного персонажа Йдеться про ліричний сюжет, не обтяжений розвитком дії, строгою співмірністю композиційних складників Натомість автор пропонує примхливу гру та несподівану зміну настроїв Асоціативний перебіг думок за відсутності зовнішнього часового і логічного зв'язку, тематична багатоплановість подібні до прийому монтажу, потоку свідомості до якого залучений самоаналіз ліричного героя, часто втілений у жанрі сповіді із застосуванням хронологічної деформації У Л п вбачають різновид ліро-епосу, ліричної автобіографії («Денні зорі» Ольги Берггольц), мандрівного щоденника («Сентиментальна подорож Італією та Францією» Л Стерна), віршів у прозі, епістолярної

літератури, в яких послаблена фабульна основа Започаткована сентименталізмом XVIII ст, який відкидав обстоювані класицизмом раціоцентричні нормативи письменства, вона розкрила свої зображально-виражальні можливості за романтизму й модернізму До цього жанру зверталися Г Гейне («Подорожні картини»), Г Торо («Волден, або Життя в лісі»), М Пруст («У пошуках втраченого часу»), Ю Яновський («Чотири шаблі», «Вершники»), О Довженко («Зачарована Десна»), О Гончар («Тронка»), Я Кавабата («Країна снігу»), С Гермлін («Вечірнє світло»), В Солоухін («Крапля роси») та ін

Ліри́чний адреса́т *(грец lyrikos ліричний і нім Adressat одержувач)* — людина чи група людей, яким присвячений поетичний твір (наприклад, у вірші «О панно Інно, панно Інно » П Тичина звертався до Інни Коновалець — сестри передчасно померлої Поліни, в яку був закоханий), умовний отримувач інформації («Лист до загубленої адресатки» М Рильського) Приклад Л а — вірш «Василеві Симоненкові» І Драча

Як тобі ведеться там, Василю?
Під землею, під ріллею — там
По якому цвинтарному стилю
Нам ростити крила в телеграм? [ ]
Пахне сонцем грішне наше небо,
В сонці твоє полум'я руде
Всі ми прийдем на той світ до тебе,
Тільки Україна хай не йде [ ]

Ліри́чний відступ *(грец lyrikos ліричний)* — позафабульний прийом композиції у ліро-епічному творі, безпосередньо не пов'язаний із перебігом зображуваних подій, в якому автор, дистанціюючись від сюжетних ліній, висловлює емоційні міркування з приводу композиції твору, оцінює вчинки та характер зображених героїв, осмислює певні явища, звертається до читача тощо Л в часто використовував Т Шевченко у своїх баладах та поемах «Катерина», «Гайдамаки», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» та ін Деякі Л в можуть кваліфікуватись як автономні твори фрагмент «Така її доля » з «Причинної», що став романсом Інколи Л в збігається із зачином ліро-епічного твору, зокрема у поемі «Катерина»

Кохайтеся, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі — чужі люде
Роблять лихо з вами

Прийом Л в використовують і сучасні поети Багато Л в в історичному романі у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко, що привертають увагу філософськими узагальненнями важливих онтологічних, екзистенційних та морально-етичних проблем

Усе комусь щось пишуть на догоду,
та чечевиці хочуть, як Ісав
А хто напише, або написав
велику книгу нашого народу?

Л в може бути історичним, філософським, публіцистичним, проблемним, неавторським (медитація певного героя) Він наявний і в епічних творах

Ліри́чний геро́й *(грец lyrikos ліричний)* — індивідуалізований та типізований самодостатній образ-переживання (наприклад, у ліриці О Олеся), названий займенником Я (рідше — Ти, Ми), наявний в ліричному творі або низці таких творів, доля якого відрізняється від біографії автора, поняття запроваджене Ю Тиняновим (1921) Л г є своєрідним alter ego автора (його прототипу), але не тотожний йому, хоча у практиці романтиків та експресіоністів ці постаті могли збігатися Леся Українка наголошувала, що «не слід уважати кожної ліричної поезійки за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезійках займенник я вживається тільки для більшої виразності» Л г може концентрувати естетичний та екзистенційний досвід певного покоління, бути семантичним центром суб'єктивності, в якому перетинаються внутрішній і зовнішній світи Це відрізняє його від епічного наратора, схильного адаптувати свої висловлення до не залежної від нього дійсності, чи дійової особи в драматургії, в якій структурується насичена колізіями ситуація Іноді використовується синонім «ліричний суб'єкт», коли йдеться про образ, наділений рольовими ознаками ліричного адресата й адресанта, як-от у вірші «У цьому полі, синьому, як льон » В Стуса Таке внутрішнє комунікативне поле з прямими та зворотними інформаційними зв'язками може ставати напружено драматичним, наприклад розгортання мотиву «двох Володьок» у ліриці В Сосюри Л г особливо важливий в історичній перспективі художнього сприйняття Завдяки їй сучасний читач може сприймати, зокрема, лірику Т Шевченка 40-х — початку 60-х XIX ст

Ліри́чний жанр *(грец lyrikos ліричний і франц genre рід, вид, жанр)* — тип ліричного твору Класифікація Л ж не усталена Так, у фольклорі при їх виокремленні береться до уваги обрядово-побутова функція творів (різдвяні, великодні, жниварські, козацькі, весільні тощо пісні), доба античності першорядного значення надавала способам виконання (хорова та індивідуальна лірика), Відродження і класицизм акцентували на соціальному призначенні та емоційній настроєвості (передусім ода), Просвітництво — на дидактичному завданні, романтизм — на пристрасних світовідчуваннях, модернізм — на іманентному ідіографізмі, авангардизм — на експериментаторстві, що зумовлювало жанрову модифікацію лірики Найпоширенішим є її розподіл за тематикою громадянська, пейзажна, інтимна, філософська Проте ця класифікація неоднозначна, адже пейзажний твір може мати інтимні, громадянські чи філософські ознаки У межах Л ж виокремлюють вужчі різновиди, зокрема у філософській ліриці — медитативну, сугестивну, інтелектуальну, наукову, в інтимній ліриці — любовну, еротичну Поза цією схемою опинились автопсихологічна та рольова лірика Розгалужена система Л ж ґрунтується на зображально-виражальній, експресивно-описовій характеристиці ода, дифірамб, панегірик, молитва, пісня, романс, псальма, епіталама, епіграма, ідилія, елегія, пастораль, послання, портрет, думка, дума, монолог, спогад, етюд тощо Сатиричні різновиди охоплюють гумореску, співомовку, пародію та ін Інколи тверді строфічні форми, як-от сонет, рондо, рубаї, ґазель тощо, набувають виразних жанрових ознак Л ж бувають загальнолітературними, національними (українські щедрівки, коломийки, думи тощо), стильовими (вірш у прозі поширився за доби раннього модернізму), авторськими, реалізуються у

римованому та неримованому вірші, у верлібрах, у ритмізованій прозі

Ліри́чний моноло́г *(грец lyrikós ліричний, monos один, logos слово, вчення)* — монологічна сповідь ліричного героя, який розкриває свої почуття, думки, сердечні переживання, використовуючи зображально-виражальні можливості віршування та поетичного мовлення Інтровертивні колізії зосереджені довкола ліричного Я, найповніше розкриваються в інтимній (любовній, еротичній) ліриці, а також у громадянській та пейзажній, у філософських медитаціях Основною формою Л м є невеликий за обсягом вірш, також використовуються вірш у прозі, лірична поема, фрагменти драматичних чи прозових творів

Ліри́чний портре́т *(грец lyrikos ліричний і франц portrait зображення обличчя людини)* — ліричний жанр, у творах якого змальовані зовнішність конкретної особи або ліричного героя і його внутрішній світ Приклад Л п — уривок з вірша «До портрета Мазепи» Є Маланюка

[ ] В панцир закуто груди і плечі,
Тінню за ними — спалені крила
Серце юне і тіло старече
Пурпур і бронза окрили

Риму козацького сивий Марсе!
Чули століттями, сивий гетьмане,
Гул погребовий гетьманського маршу
Крізь Петербургу затруті тумани
Квітень не всує спалахнув у січні,
О, імператоре пізніх літ! —
Вічна пам'ять плечам владичним,
Що обіймали блакитний міт

Ліри́чний рід у фолькло́рі *(грец lyrikós ліричний і англ folklore народна мудрість)* — назва обрядових і необрядових пісень, а також малих жанрів на зразок коломийок Термін запозичений з літературознавства, але, на відміну від лірики, для якої характерні особистісні переживання ліричного героя, твори Л р у ф відображають деперсоніфіковані емоції колективу, етносу Їм притаманний синкретизм слова і наспіву, давньої поетично-мелодійної та композиційної системи, що варіюється у певних жанрах, передусім у народних ліричних піснях

Ліри́чний суб'є́кт *(грец lyrikos ліричний і лат subjectum підкладене)* — див **Ліри́чний геро́й.**

Ліри́чні пісні́ *(грец lyrikos ліричний)* — жанр фольклору, для якого характерні перевага емоційного світосприйняття, мотивів кохання, родинної і дружньої вірності, розлуки суму (колискові, козацькі, стрілецькі, чумацькі пісні) Л п невеликі за обсягом строфічні або астрофічні твори, мають форму монологу (зрідка — діалогу) Іноді твори починаються вигуком («Ой, у вишневому садочку »), містять також імперативні звертання, паралелізми, характеризуються багатою тропікою та стилістикою Призначені для сольного або хорового виконання Ритміку Л п досліджував Ф Колесса До Л п зверталися письменники, починаючи від представників Харківської школи романтиків та «Руської трійці», а також композитори — М Лисенко, М Леонтович, Л Ревуцький, П Майборода та ін

Ліри́чність *(грец lyrikos ліричний)* — наявність у художніх творах емоційності, схвильованості, сердечності тощо Л найточніше відображає повноту та глибину суб'єктивного переживання, не співвідносна із сентиментальністю

Лі́рник *(грец lyra струнний щипковий інструмент)* — народний співець і музика, виконавець пісень під акомпанемент ліри До його репертуару входили передусім церковні моралізаторські псалми та канти, а також думи, історичні, жартівливі та ліричні пісні Мистецтво Л було відоме у Польщі, Молдові, Литві, Білорусі, частково — у Росії В Україні воно мало національний колорит, поширювалося на землях Подніпров'я, Поділля, Волині, Прикарпаття Л об'єднувались у цехи разом з кобзарями та бандуристами Ліра — струнний народний інструмент, у дерев'яному корпусі якого встановлено колесо, що через отвір у деці торкається двох-трьох струн, та з них, яка веде мелодію, називається співаницею інші звучать у квінту й октаву Висоту звука ліри регулює клавішний механізм Ліра відома в Європі також як органіструм, в Україні часто називалася релею Найвідомішими Л були І Скубій Ю Зозуля, А Никоненко, А Скоба, Н Колесник Важливим в українському культурному та мистецькому житті вважаються виступи Л на дванадцятому археологічному з'їзді (Харків, 1902) Їхню творчість вивчали М Лисенко, В Гнатюк, В Горленко, М Сумцов, К Студинський, С Маслов, О Малинка, О Правдюк, Б Кирдан, А Омельченко та ін Л, кобзарі та бандуристи були репресовані у 30-ті XX ст Їхню традицію нині прагнуть відновити А Гребінь, П Чемерський, В Нечепа, М Хай

Лі́ро-е́пос *(грец lyra струнний щипковий інструмент і epos слово, оповідання, епічний вірш)* — синтетичне жанрове утворення на межі двох літературних родів, що полягає у поєднанні суб'єктивних, емоційно-експресивних та об'єктивно-наративних принципів зображення Його запровадили романтики Дж Г Байрон, П Б Шеллі, А де Віньї, А Міцкевич, Ю Словацький та ін Якщо оповідним віршовим творам притаманний прозовий дискурс із розвинутою фабулою, пластично змальованими деталями, індивідуалізацією характерів, перевагою оповідної артикуляції над дією (поеми на зразок «Наймички» Т Шевченка, віршовані байки казки, притчі, гуморески), то для лірико-наративних творів характерні позафабульні ліричні відступи, рефлективні запитання вигуки, інтонаційні контрасти тощо, згруповані довкола композиції та головного героя, як в історичних піснях («Зажурилась Україна, бо нічим прожити », «В Цариграді на риночку ») До жанрів Л-е належать ода, балада, романтична (байронічна) поема («Кавказький бранець» О Пушкіна, «Демон» М Лермонтова), історична і соціально-побутова поема («Гайдамаки» Т Шевченка, «Мандрівка в молодість» М Рильського), історичний роман у віршах («Маруся Чурай» Ліни Костенко) Вплив Л-е помітний у ліричній прозі «Intermezzo», «Дебют», зокрема в циклі «З глибини» М Коцюбинського

Лісіо́дія — різновид міма, пантоміми душевного змісту, яку зазвичай виконувала дівчина в міському одязі названо за іменем поета Лісіда

«Літа́ври» — громадсько-публіцистичний, літературно-мистецький тижневик, що виходив на межі 1941—42 при газеті «Українське слово» за редакцією Олени Теліги (з'явилося чотири числа) в окупованому Києві, перетворений на журнал з «Літературного до-

датку» (редактор М Ситник) «Л » мали антинімецьке та антибільшовицьке спрямування, на його сторінках друкувалися твори М Хвильового, Д Фальківського, Є Плужника та ін прозаїків і поетів, репресованих радянською владою, а також доробок представників Спілки українських письменників (І Ірлявський, І Кошик, Ю Ігнатенко та ін), розстріляних гестапо 21 лютого 1942 у Бабиному Яру Таку назву мав і позапартійний літературно-мистецький часопис (Зальцбург, 1947), редагований Юрієм Кленом (О Бургардтом) — «неокласиком» та представником «Празької школи» До його редколегії входили І Кошелівець, Ю Дивнич (Лавріненко), Б Николин Журнал був органом Спілки українських науковців, літераторів і митців Австрії, мав епіграф із сонета «Молода Україна» М Зерова («*Прекрасна пластика і контур строгий, / добірний стиль, залізна колія / — Оце твоя, Україно, дорога*»), дотримувався академічного правопису ВУАН від 1929, вміщував різножанрові твори Юрія Клена (уривки з епопеї «Попіл імперій», оповідання «Яблука»), І Качуровського («Сніжні сонети»), Б Олександріва («На чужих дорогах»), Олени Звичайної («Золотий потічок»), поезії М Зерова, П Филиповича, М Ореста, ґрунтовні літературно-критичні статті І Кошелівця («Нотатки про український роман», «Стиль sur-maderne»), В Державина («Лірика Євгена Плужника»), спогади про Б -І Антонича, рецензії на збірку «Золотий бумеранг» та повість «Тигролови» І Багряного, на повість «Старший боярин» Т Осьмачки, на видання «Українське письменство» Б Романенчука тощо У рубриці «Хроніка» з'являлась інформація про з'їзди та конференції МУРу, про з'їзди поетів-початківців, Об'єднання працівників дитячої літератури ім Л Глібова, про діяльність театральної студії Й Гірняка, хору «Ватра» тощо

Літера́льна за́гадка — загадка, у якій замість слів та складів ужито літери, що виражають певну думку Виникла на підставі букв кирилиці *а — аз, в — веді* тощо Поняття курйозної поезії, обґрунтоване Митрофаном Довгалевським Приклад Л з, яку, очевидно, написав Іван Величковський

Сосм Богом ДЕЖЛ
НОП нас СТ блюсти буде

Тобто «*Богом добро єсть живіте люде / Наш он покой нас слово твердо блюсти буде*» Слово Сосм не піддається декодуванню

Літера́тор (*нім Literat, англ. man of letters, literary man, франц homme de lettres, рос литератор, писатель, від лат litterator филолог, мовознавець*) — загальна назва професійних літературних діячів письменників, літературних критиків, літературознавців, викладачів літератури Термін поширився у Європі з XVIII ст, пов'язаний із розвитком видавництва книг і періодичних видань, спершу означав авторів, які друкувалися переважно за сприяння меценатів

Літерату́ра (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука*) — різновид писемної творчості, сукупність рукописних і друкованих творів певного народу, періоду чи доби За змістом виокремлюють філософську, юридичну, педагогічну, музичну, науково-популярну, художню Л Щодо останньої вживається поняття «письменство» Термін «Л » запровадив в античній філології Цицерон, називаючи так граматичне знання. За доби Ренесансу поняття охоплювало різні писані тексти, часто відмінні за змістом та завданнями, призначені здебільшого для задоволення утилітарних інтелектуальних потреб, хоча Л на той час виокремилась із синкретичної творчості Адекватне розуміння художньої Л , яка підпорядкувала собі доти поширений термін «поетика», сформувалося у XVIII ст Це було зумовлене поширенням книгодрукування та осмисленням суті словесного мистецтва Усвідомлення Л як мистецтва започатковане в XIX ст , зокрема в артистичній практиці романтиків, які вважали поета наділеним креативною силою, в позиції «парнасців» та модерністів, які послідовно обстоювали іманентну сутність письменства Л виконує пізнавальну, виховну, проповідницьку, морально-етичну функції, але не за рахунок основної, артистичної, нехтування якою призводить до імітації мистецьких форм, обслуговування письменством владних систем Розгортаючись у річищі сковородинської «сродної діяльності» і самтожності, Л пов'язана з життям на основі арістотелівського (ренесансні, класицистичні, реалістичні стильові концепції) і платонівського (барокові, романтичні, модерністські віяння) тлумачення мімезису Але завжди визначальним є сформульований І Кантом критерій «незацікавленого інтересу» Важливим вважають також ігровий елемент, невід'ємний, на думку Й Гейзінги, аспект поезії, завдяки якому розкривається невичерпний потенціал творчого духу Л тісно пов'язана з естетичними категоріями прекрасного, величного, піднесеного, потворного, трагічного, драматичного, комічного тощо, які домінують у різних конкретно-історичних напрямах, періодах, епохах Так, переважання категорії прекрасного властиве передусім античному письменству, піднесеного — середньовічному тощо Різні співвідношення між цими категоріями характеризують Ренесанс, класицизм, бароко, романтизм, реалізм, модернізм, авангардизм, впливають на жанрову специфіку творів Нехтування ними визначальне для постмодернізму На відміну від інших мистецтв, що мають предметно-чуттєву форму вираження (архітектура, скульптура, малярство, музика, хореографія), Л реалізується у слові, поширюється у писемному вигляді Водночас вона не відділена від усної творчості як первинної, живлячись її інтертекстуальністю, впливаючи на фольклор Національна особливість Л набуває загальнолюдського значення Її розвиток супроводжується змаганням різних стильових тенденцій, що утверджуються у вигляді шкіл, угруповань, реалізують відповідні художні програми, які з часом вичерпуються, поступаються новим, виявляються в інших формах (наприклад, необароко, неоромантизм, неореалізм у річищі модернізму) Актуальною є проблема спадкоємності у Л З огляду на це провокативна теза «смерті літератури» видається безпідставною, тому що Л існуватиме доти, доки людство потребуватиме задоволення своїх духовних запитів Так само сумнівними вважають спроби розмивання її меж та розчинення у довкіллі, що загрожують їй втратою іманентного мистецького єства Л має родові, видові та жанрові ознаки, неповторні за кожної конкретно-історичної доби Адекватне її сприйняття зумовлює розуміння як жанрово-стильової специфіки письменства, так і його історичної перспективи Інтерпретаційні методики філологічної, міфологічної, культурно-історичної,

психологічної шкіл, порівняльно-історичного літературознавства, психоаналізу, аналітичної психології, структуралізму, а також прийомами герменевтики, спрямовані на адекватне прочитання текстів з урахуванням їх особливостей, без накладання чужорідних теорій на досліджуваний матеріал Українська Л розв'язує не лише художні, а й позахудожні проблеми, зберігаючи етногенетичну пам'ять та формуючи національну свідомість народу, який не був суб'єктом історичного поступу Високий рівень її творів формує національний варіант Л в історії світової художньої свідомості

Літерату́ра абсу́рду *(лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і absurdus безглуздий)* — умовна назва різножанрової модерністської, авангардистської і постмодерністської літератури, яка здійснює художню інтерпретацію життєвого безглуздя у вигляді хаотичного нагромадження випадкових, на перший погляд, несенітних ситуацій До Л а належить доробок В Винниченка, М Куліша, В Домонтовича, І Костецького, Е Йонеско, С Соловйова, Л Петрушевської, Ж П Сартра, А Камю, І Костевського, Вен Єрофеєва, Ю Андруховича, В Винничука та ін Персонажі в їхніх творах часто схожі один на одного своєю недоцільністю, «маріонетковістю», існують у примарному, фрагментаризованому світі розхитаних або відсутніх ціннісних орієнтацій, зруйнованих природних зв'язків (Дж Дос Пассос, Дж Джойс, О Хакслі та ін), поза сферою співчуття й морального імперативу Особливе місце у творах посідають прийоми монтажу, контрапункту, передбачуваного Ф Ніцше, який вважав, що насолода від трагедії полягає в «суто естетичному аспекті» Така практика художньої творчості, виповнена скепсисом і тотальною іронією, призвела до відмови від катарсису, що, на думку Б Брехта, був «варварством» У постмодернізмі світ як хаос став об'єктом пародіювання, шизоїзації із застосуванням гіпертрофованої маски, що завдяки симулякрам окреслює «мерехтливий» гібридний образ наратора, від імені якого немовби ведеться оповідь Л а наголошує на виродженні мовних матриць, на розпаді комунікативного поля Персонажі не обов'язково мають розуміти одне одного, що спричинює дифузію художніх мультимоделей, довільну фрагментаризацію екзистенційного хаосу за мовної деконструкції, розщеплення уявлення про цілісні лінійні структури У Л а широко застосовується прийом кітчу задля епатації масової свідомості («Любіть Оклахому» О Ірванця) або шизоїзації кодів радянської офіційної літератури (творчість О Ульяненка, В Сорокіна, В Пелевіна та ін)

Літерату́ра батьківщи́ни (*нім Heimatliteratur*) — рух німецьких письменників із периферії (кінець XIX ст — перша половина XX ст), спрямований проти літературних осередків у великих містах, зокрема у Берліні, для якого характерне зображення життя простолюду у тривіальних міщанських повістях, селянських романах та новелах, сільській драмі, обстоювання його моральних та християнських цінностей, не розмитих цивілізацією та впливами сторонніх культур Поняття було запроваджене видавцями часопису «Рідний край» Ф Лінхартом й А Бартельсом (1900), яким були властиві антиурбаністичні настрої, вірність національним цінностям Представники цього руху Л Гангхофер, Р Герцог, Г Френсон та ін , поетизуючи природну людину, спираючись на творчий досвід А Штріфтера, Г Келлера, В Раабе, намагалися протистояти віянням натуралізму, імпресіонізму, символізму тощо Близькими до них були твори В фон Поленца, Л Томи Після приходу до влади А Гітлера Л б стала однією з визначальних ідейно-художніх тенденцій офіційного письменства третього рейху, виокремилися її обов'язкові жанрові різновиди фронтової, партійної, етнологічної прози, патріотичного роману, розраховані на зображення «достеменно німецького побуту», німецьких святинь, оновлення германського фольклору та містики, реалізацію ідеї «кров і ґрунт» Такі тенденції позначилися на творах Г Кольбенгейєра, Г Блунка, А Мегеля Гуманізовані, позбавлені ідеологічних кліше традиції Л б відчутні після Другої світової війни у прозі Г Беля, З Ленца, Г Грасса та ін

«Літерату́ра. Ді́ти. Час» — літературно-критичний щорічник (Київ, 1975—90) за редакцією В Дончика, М Острика, М Наєнка На його сторінках вміщували аналітичні статті рецензії, огляди творів української літератури для дітей та юнацтва, бібліографічні матеріали

Літерату́ра для діте́й *(нім Kinderliteratur, Jugendliteratur, англ children's literature, франц littérature enfantine, рос детская литература, польс literatura dla dzieci i młodzieży)* — художні, науково-популярні та публіцистичні твори, написані письменниками для дітей різного віку Органічним її складником вважається фольклор, якому властиві висока художня й етнопедагогічна культура, багатство жанрів і форм (колискові пісні, забавлянки, скоромовки, загадки, легенди, ігрові сюжети, пісні, думи тощо) Значне місце Л д д посідала в українських першодруках («Азбука» Івана Федорова), у шкільній драмі (лялькові вертепи) Г Квітка-Основ'яненко залишив у харківському часописі «Украинский весник» сторінку для творів, адресованих дітям Їм були призначені «Читанка» (1836, видана 1850) М Шашкевича, «Книжиця» (1847) О Духновича, «Буквар» (1861) Т Шевченка та ін Письменники Л Глібов, Олена Пчілка, І Франко, Б Грінченко, Марія Загірня, М Коцюбинський, С Васильченко, В Винниченко та ін своїми творами заклали основи української Л д д, а також здійснили теоретичне її обґрунтування, осмислили специфіку, функції (естетичну, етичну, навчально-дидактичну тощо) і значення Важливу роль у розвитку та поширенні Л д д відіграв львівський часопис «Дзвінок» (1890—1914), а на Наддніпрянщині — «Молода Україна» (1906—14, з перервами), додаток до журналу «Рідний край» Ці видання ставили за мету формування естетичного смаку, національної свідомості, гідності та громадянської мужності юних читачів Вагомий внесок у Л д д зробили Леся Українка, Дніпрова Чайка, О Олесь, В Королів-Старий, пізніше — А Головко, О Копиленко, О Донченко, Наталя Забіла, Марія Пригара, А Чайківський, А Лотоцький та ін У радянські часи вона була ідеологізована, яця, «Пригоди чорного кота Лапченка, описані ним самим» І Багмута, «Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, «Князь Кий», «Черлені щити» В Малика, «Тореадори з Васюківки», «Чудеса в Гарбузянах» В Нестайка, «Цар Плаксій і Лоскотон», «Подорож у країну Навпаки», «Казка про Дурила» В Симоненка, «Сіроманець», «Первінка» М Вінграновського, «Гопки

для Кракатунчика» С Дзюби, прозові твори В Кави, В Довжика, поезії Ліни Костенко, О Орача, Тамари Коломієць, І Калинця та ін Вагомою є літературна спадщина видатного педагога В Сухомлинського Поширенню української Л д д сприяють книжкові видавництва «Веселка», «А-ба-ба-га-ла-ма-га», «Школа», часописи «Малятко», «Барвінок», «Соняшник», «Дзвіночок», «Однокласник» Тенденції її розвитку осмислювалися на сторінках часопису «Література Діти Час» (1976—80)

«Літерату́ра і мисте́цтво» — щотижневий літературно-мистецький додаток до газети «Вісти ВУЦВК» (наступник видання «Культура і побут»), який друкували у Харкові (1929—30) На його сторінках вміщували нові поезії В Сосюри, М Семенка, О Влизька, М Гаска, прозу П Крижанівського, В Штангея, Е Зорича, С Голованівського, С Божка, Л Смілянського, фейлетони Остапа Вишні, Юхима Гедзя, Іони Вочревісущого (псевдонім М Новицького), критичні статті М Новицького, О Полторацького, А Єрмоленка, матеріали театрального, музичного, малярського життя тощо У додатку друкувалася й інформація про з'їзди ВУСППу, «Молодняка», «Західної України», хроніка літературно-мистецьких подій Таку саму назву мав журнал, попередник «Жовтня» та сучасного «Дзвона», який виходив у Львові (1940—45), а також газета «Літературна Україна» (1941—45) Під назвою «Література і Мистецтво» (ЛІМ) працювало видавництво (Харків, 1930—32) у складі Державного видавничого об'єднання України (див **«Дніпро́»**)

«Літерату́ра і суча́сність» — літературно-критичний щорічник (Київ, 1968—88) в упорядкуванні І Зуба, М Логвиненка, А Макарова, А Янченка, В Мельника, М Слабошпицького та ін У рубриках «Поезія і критика», «З літературного процесу», «З дискусійних розмов», «Світ письменника» висвітлювався перебіг літературного процесу (статті Л Новиченка, І Дзюби, Г Сивоконя, В Фащенка, М Ільницького, А Погрібного, Л Бойка, М Жулинського та ін) Видання вміщувало бібліографічні дані, що стосувалися літературного руху

«Літерату́ра, нау́ка, мисте́цтво» — літературний, науково-мистецький додаток (Харків, 1923—24) до газети «Вісти ВУЦВК» На його сторінках часто друкували поезії В Еллана, В Сосюри, М Йогансена, В Алешка, Г Коляди, Олени Журливої, М Бажана, Т Масенка, прозу М Хвильового, П Панча, К Гордієнка, гуморески Остапа Вишні, літературно-критичні статті Ю Меженка, В Коряка, М Семенка, Ю Смолича, публікації Мирослава Ірчана про українську літературу в Америці, переклади з іноземних літератур, хроніку З 1925 додаток виходив під назвою «Культура і побут»

Літерату́ра перехідно́ї добі́ — умовне визначення української літератури межі XIX—XX ст на етапі її переходу від реалізму до модернізму, від народницького розуміння суті письменства до усвідомлення його іманентних характеристик, що супроводжувалося її намаганням стати органічним складником європейського письменства Поряд із старшою генерацією письменників (Ганна Барвінок, Марко Вовчок, Панас Мирний, І Нечуй-Левицький, П Грабовський, Б Грінченко, М Старицький та ін), яка творила переважно в стилі реалізму, представники молодшого покоління (Леся Українка, М Коцюбинський, Ольга Кобилянська, В Стефаник, Марко Черемшина, А Тесленко, Г Хоткевич, О Олесь, Г Чупринка, М Вороний, представники «Молодої Музи», «Української хати») закладали естетичні й теоретичні підвалини нового художнього напряму, не втрачаючи зв'язків із традицією національної літератури, визначили специфіку українського модернізму, відмінність його від канону Співіснування цих двох тенденцій іноді визначало творчість одного письменника (І Франко, Наталя Кобринська, М Чернявський, С Черкасенко та ін), що було характерним для Л п д Такі тенденції спостерігали і критики (стаття «Поезія переломової доби» В Пачовського, 1907) Див **Сеце́сія.**

Літерату́ра праукраї́нського періо́ду — вірогідно, перший період історії української літератури Її вивчають за фольклорними джерелами, міфами, відображеними в пам'яті українського народу, не зафіксованими на письмі Їхні фрагменти збереглися у ритуальних архаїчних дійствах, характерних для різних жанрів усної народної творчості, відомі за даними розкопок Трипільської, Ямної, Зарубинецької, Черняхівської археологічних культур (кургани на зразок Кам'яної чи Високої могили, кераміка, писанки та ін), які можна вважати текстуальними відповідниками пам'яток, не зафіксованих на письмі, часто відображених в еквівалентних текстах давніх літератур — шумерської, індійської, грецької, вірменської, скандинавської тощо Зокрема, паралелі між ведичними піснями індійців та різдвяними піснями українців виявив М Драгоманов Також до цього періоду належать тексти, автентичність яких не доведено, наприклад «Послання оріїв хозарам», де обстоювалися принципи язичницької віри, «Велесова книга», в якій порушені проблеми національної ідентифікації, небезпеки поглинання етносу сторонніми ідеологемами Введення поняття гіпотетичної Л п п має на меті коригування історії українського письменства, яке літературознавці зазвичай починають розглядати від жанрів, запозичених у візантійців Ще М Грушевський обстоював взаємодоповнюваність усної та писемної творчості, підтверджену ним при розгляді билин київського циклу та Повісті минулих літ, аналогічних поглядів дотримувався Б Рибаков, розглядаючи казку «Покотигорошко» як міфологему пізнього неоліту про мандри волхва у потойбіччя задля визволення душ померлих Йдеться про тенденції вірогідної праукраїнської літератури, що витворювалася на іманентній основі, одночасно з фіксованими на письмі літературами інших народів На це вказує й синкретика язичницького та християнського світосприйняття, виражена, зокрема, у «Слові о полку Ігоревім»

Літерату́ра фа́кту (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і factum зроблене*) — принцип об'єктивізму, обстоюваний футуристами, за якого письменник мусить фіксувати життєві факти і події, спиратися на документи, не виявляючи свого ставлення до них, внаслідок чого жанр нарису замінює традиційні прозові жанри На такому письмі наполягали представники ЛЕФу, його наслідувала залежна від цього угруповання Нова Генерація Однак письменники не дотримувалися таких вимог Так, О Влизько у циклі «Поїзди ідуть на Берлін» (підзаголовок «Книга подорожніх авантур і памфлетів») часто відходить від об'єктивного опису, надає перевагу «учудненому пла-

ну» (одивненню), намагається віднайти оригінальний кут зору, зображуючи нічний Берлін, вводить у розповідь есе, бувальщини Л ф позначилася на польському письменстві, зокрема на творчості С Кисилевського, А Чайковського, Г Кралля та ін

Літерату́рна бібліогра́фія — див **Бібліогра́фія**

«Літерату́рна біблiоте́ка» — серія творів українського та зарубіжного письменства, авторами передмов яких були Д Багалій, М Возняк, Д Загул, П Филипович, С Савченко та ін, видрукувана видавництвом «Книгоспілка» Завдяки «Л б» з'явилися спочатку 7, потім 12 томів творів Лесі Українки (1923—30), «Кобзар» Т Шевченка (1927), 29 томів творів І Франка (1925—30), 7 томів доробку М Коцюбинського (1929—30), 5 томів творів О Досвітнього (1930—31), 10 томів творів Г де Мопассана (1927—30), 18 томів творів Е Золя (1929—30), 2 томи творів А Франса (1930), збірник оповідань «Кров землі» та роман «Майстер корабля» Ю Яновського, роман «Місто» В Підмогильного, повість «Бунт» О Слісаренка, усмішки Остапа Вишні (1924, 1930), гуморески В Чечвянського (1930) тощо

Літерату́рна газе́та (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і італ gazetta дрібна венеціанська монета XVI ст*) — галузеве періодичне видання, орган певної літературної організації, на сторінках якого систематично висвітлюють особливості літературного процесу, публікують художні твори, літературно-критичні й літературознавчі праці, подають хроніку життя письменників, публіцистику Перші Л г в Україні виходили російською мовою («Харьковские известия», 1817) Згодом з'явилися «Киевский вестник», «Киевский листок», «Киевский телеграф», «Одесский вестник», на сторінках яких поряд з іншими матеріалами друкувалися літературознавчі, що стосувалися й українського письменства Лише на початку XX ст на Подніпрянщині функціонувала україномовна газета «Громадська думка», тоді як у Західній Україні вони існували ще з другої половина XIX ст («Громадський голос», «Слово», «Діло», «Нива», «Буковина» та ін), висвітлюючи і літературне життя У 20-ті XX ст при газеті «Вісти ВУЦВК» з'являлися додатки «Література, наука, мистецтво», «Культура і побут», «Література і мистецтво», присвячені літературно-мистецьким проблемам А в 1927 було засновано «Літературну газету», відому нині як «Літературна Україна»

«Літерату́рна газе́та» — див **«Літерату́рна Украї́на»**

Літерату́рна геогра́фія — розташування осередків літературного життя та їх внесок у загальну історію письменства Полтава (І Котляревський), Харків (Г Квітка-Основ'яненко та Харківська школа романтиків), Київ (Кирило-Мефодіївське братство, Т Шевченко, П Куліш, М Костомаров), Львів («Руська трійця» та І Франко) сприяли становленню нової української літератури, яка не мала стабільного центру, на відміну від французької чи австрійської літератур Такі осередки притаманні й українському письменству XX ст, яке розвивалося у Києві, Харкові, Львові, Празі, Варшаві, на землях Західної Німеччини (період МУРу), у Нью-Йорку, Мельбурні тощо

Літерату́рна гру́па — див **Гру́па.**

Літерату́рна диску́сія 1925—28 — дискусія, під час якої були порушені важливі літературні й онтологічні проблеми бути чи не бути української культури (письменству) і нації повноцінними суверенними явищами у світовому контексті Розпочав її М Хвильовий статтею-відповіддю «Про "сатану в бочці", або графоманів, спекулянтів та інших "просвітян"» (Культура і побут — 1925 — 30 квітня) на виступ «Про критику і критиків у літературі» «плужанина» Г Яковенка, який звинуватив конкурсне журі журналу «Червоний шлях» в «олімпійстві», у перешкоджанні входженню молоді «від плуга та верстата» в літературу Цей журнал відхилив художньо незріле оповідання «Хворі на землю» початківця, в якому вбачалося повернення масовизму Керівник «Плуга» С Пилипенко, який невдовзі взяв участь у дискусії («Куди лізеш, сопливе, або Українська Воронщина», «Тов Хвильовий у ролі літпопа», «Від агітації до пропаганди» тощо), ототожнював робсількора й письменника, нехтуючи талантом і дискредитуючи достеменне письменство М Хвильовий обґрунтовував необхідність високого рівня розвитку літератури, відкидав популістське ставлення до неї, вказував на провінційщину «плужан», які обстоювали ідеї пролеткульту, «напостівства», «октябризму» Вони живили «червону просвіту», культивували безперспективне малоросіянство М Хвильовий, висунувши гасло «Європа чи просвіта», обрав перспективну, історично виправдану орієнтацію на «психологічну Європу», витлумачуючи її як «грандіозну цивілізацію», перейняту духотворчим фаустівським неспокоєм, з характерними для неї постатями «класичного типу громадянської людини» Низка його пристрасних памфлетів, присвячених таким питанням, з'явилася окремими виданнями «Камо грядеши», «Думки проти течії» (обидва — в 1925) Для втілення цієї програми М Хвильовий пропонував власні концепції «Азіатського ренесансу» та «романтики вітаїзму», що були дискредитовані вульгарно-соціологічною критикою На підставі публікацій М Хвильового 24 травня 1925 був проведений диспут у ВУАН, присвячений шляхам розвитку українського письменства Позицію М Хвильового підтримали «неокласики» Так, М Зеров у статті «Євразійський ренесанс та пошехонські сосни» обстоював настанову ad fontes (до джерел), спрямовував письменство до першооснов світової та вітчизняної класики, до дисциплінування художнього мислення, до іманентних ознак української літератури в контексті світової Особливого розголосу набув черговий памфлет «Апологети писаризму» М Хвильового, опублікований на сторінках «Культури і побуту» (1926), в якому, крім літературних проблем, висвітлювались аспекти українізації та національного життя У тринадцятому розділі цього твору «Московські задрипанки» автор, маючи на увазі псевдолітературну практику РАППу, ВАППу, ЛЕФу тощо, твердив, що «від російської культури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати» Й Сталін витлумачив цей заклик як фізичну втечу «геть від Москви» Після його «приватного» листа 26 квітня 1926 до Л Кагановича та ін членів Політбюро ЦК КП(б)У відбувся спеціальний пленум, присвячений Л д 1925—28, а комуністичні лідери (Д Чубар, М Скрипник, В Затонський, А Хвиля, П Любченко та ін) взяли участь у полеміці, здійснюючи підміну естетичних понять політичними На цьому етапі з'являлись ідео-

логічні звинувачення її учасників у «буржуазному націоналізмі», застосовувалися квазіпоняття «хвильовизм», «шумськизм» М Хвильовий у відповідь написав памфлет «Україна чи Малоросія», однак його опублікували лише наприкінці XX ст («Слово і час», 1990) Після ліквідації ВАПЛІТЕ розпочався третій, інертний етап дискусії, що тривав до початку 30-х XX ст, хоч офіційно її межами визначено 1925—28 Для нього був характерний пафос «класової ненависті», взаємозвинувачення письменників і критиків, що позначилося й на тогочасних памфлетах М Хвильового Л д 1925—28 не могла розв'язати важливих для українців онтологічних й екзистенційних питань не тільки через підміну понять, а й з огляду на поєднання, зокрема на другому та третьому етапі, несумісних основ — національних та комуністичних, тому стала одним із перманентних відроджень

Літерату́рна ка́зка *(лат litteratura буквене письмо, освіта, наука)* — художній твір письменника, який, модифікуючи жанрово-стильові особливості фольклорної казки, формує новий за якістю авторський текст із різними інтертекстуальними елементами (цитатами, ремінісценціями, алюзіями тощо) Чудесне в Л к використовується, як і в народних наративних джерелах, задля витворення реального казкового світу, де перемагають правда, благородство, доброта, розум Прикладом такої творчості є доробок Ш Перро, братів Грімм, Г-К Андерсена, І Франка, І Неходи та ін Терміном «Л к» називають і оригінальні авторські твори, в яких елементи реалій поєднані з вигадкою, яскравим фантазуванням Жанр був відомий східному письменству раніше, ніж західному, що засвідчено пам'яткою індійської писемності «Тантракг'яка» (IV ст), відомою під пізнішою назвою «Панчатантра» Були також популярними повість «Шукасаптати» («Сімдесят оповідань папуги»), перероблена в 1330 перським письменником Нахшабі на «Туті-Наме», тобто «Книгу папуги», книга «Сіндбад-Наме», відома від першої редакції II ст до н е — II ст н е до арабського перекладу VIII ст, що увійшов до збірника «Тисяча і одна ніч» Формування Л к у європейській літературі започатковане у класицистичній та просвітницькій Франції і пов'язане передусім із позахудожніми (педагогічними) завданнями Серед авторів було багато жінок Луїза Левек, Маргарита де Любер, Ані Клод Філіпп де Керюс та ін Інколи Л к адресувалася не так дитині, як дорослому читачеві, наприклад синтетичні, написані у формі прози та віршів «Казки матінки моєї Гуски, або Історії й казки минулих часів з повчанням» Ш Перро (1679), який використовував фабули рицарського роману Така тенденція відчутна в доробку інших письменників, зокрема Ж де Лафонтена («Казки й оповідання у віршах») Й-В Гете звертався до мотивів трикстеріади, зокрема до тваринного епосу, пишучи сатиричну поему «Рейнеке-лис» Пізніше І Франко створив свій варіант Л к під назвою «Лис Микита» Таким чином окреслювався вектор мета- й архетекстуальності (наприклад, низка ф'яб К Гоцці, створених у стилі commedia dell'arte) Л к об'єднувала чарівні, побутові, авантюрні твори, набувала героїчного, ліричного, гумористичного, сатиричного, філософського, психологічного пафосу, увібрала особливості інших жанрів поеми, новели, повісті, притчі, п'єси, пародії, абсурду, фантастики тощо Особливе піднесення Л к характерне для преромантизму та романтизму, схильного до переосмислення фольклорної традиції («Оберон» К-М Віланда, 1774, «Кіт у чоботях», «Світ навиворіт», «Принц Цербино, або Мандрівка в пошуках гарного смаку» Л Тіка, «Лускунчик та Мишачий король», «Чуже дитя», «Королівська наречена» Е-Т-А Гофмана, «Карлик Ніс», «Халіф-Лелека», «Холодне серце», «Шейх та його невільники» В Гауфа тощо) У той час Л к називали фантастичним оповіданням, новелою, в ній легко поєднували авторські й інтертекстуальні аспекти Так, «Казка про попа та наймита його Балду» О Пушкіна була ремінісценцією фольклорного твору, «Казка про рибалку та золоту рибку» — алюзією на відповідний твір братів Грімм, «Казка про золотого півника» — В Ірвінга Іноді письменники, творячи Л к, добирали собі псевдонім, як-от дідусь Іреней тобто В Одоєвський, автор твору «Містечко в табакерці» Новий етап еволюції Л к розпочинається з доробку поета і прозаїка, романтика Г-Х Андерсена, який перетворив фантастичні тенденції казкарського наративу на домінанту сюжетотворення Його твори («Дикі лебеді», «Гидке каченя», «Снігова королева», «Оле Лукойє» та ін) стимулювали розвиток жанру в багатьох європейських літературах «Чудова мандрівка Нільса Хольгерссона по Швеції» Сельми Лагерлеф, «Кільце і троянда», «Чарівна квітка» Ч Діккенса, «Польський казкар» А Глинського, «Казки просто так» (в українському перекладі — «Як і чому»), «Книга джунглів», «Друга книга джунглів» Дж Р Кіплінга, «Срібна книга казок», «Золота книга казок» Божени Нємцевої, «Про гномів-краснолюдків та сирітку Марисю» Марії Конопницької, «Казка про дурного біса та мудрого патріота» О Жемчужникова, «Дідич-дикун», «Премудрий пічкур» М Салтикова-Щедріна, «Червоненька квітка» С Аксакова, «Жаба-мандрівниця» В Гаршина та ін Особливо цікаве застосування гротеску на дотепній полісемантичній основі в інтелектуальних творах «Аліса в Країні чудес» та «Аліса в задзеркаллі» Льюїса Керролла (псевдонім Ч Л Доджсона), які розраховані не так на читача-дитину, як на дорослого Невичерпні можливості Л к розкриваються і в XX ст, як-от книга «Пригоди Піноккіо» К Коллоді, її інтертекстуальний варіант О Толстого («Золотий ключик, або Пригоди Буратіно») Важливими для розвитку жанру є цикл казок про Вінні Пуха англійського письменника А Мілна, «Пригоди Цвяшка» італійців Г Парка та М Арджиллі, «Пригоди Цибуліно», «Небесний чорт» Дж Родарі, трилогія про Малого і Карлсона та «Пеппі Довгапанчоха» шведської казкарки Астрід Анни Емілії Ліндгрен, «Мері Поппінс» П Л Траверс, низка казок-п'єс («Дванадцять місяців», «Кицьчин дім» тощо) С Маршака, твори К Чуковського («Мийдодір», «Тарганище», «Муха-цокотуха», «Пригоди Айболитя»), «Старий Хоттабич» Л Лагіна, «Чарівник Смарагдового міста» А Волкова, «Незнайко та його друзі» М Носова та ін Л к вважають метажанром, адже серед творів є повісті («В країні сонячних зайчиків» В Нестайка), ф'яби (К Гоцці), драми («Лісова пісня» Лесі Українки), поеми («Руслан і Людмила» О Пушкіна), романи («Три товстуни» Ю Олеші), утопії («Король Матіуш Перший» Януша Корчака) В українському письменстві жанр Л к започаткувала Марко Вовчок («Дев'ять братів та десята сестриця Галя», «Невільничка», «Ведмідь»), спираючись на досвід

фольклору Її ініціативу розвинули С Руданський («Цар Соловей», «Вовк, Собака і Кіт»), І Манжура («Трьомсин»), Ю Федькович («Голодний чорт, або Дорога до пекла», «Бідний Михась»), Панас Мирний («Казка про Правду і Кривду»), Б Грінченко («Дівчина Леся», «Скарб», «Крук, велика птиця» тощо), Леся Українка («Метелик», «Лелія», «Біда навчить»), М Коцюбинський («Хо») та ін Значний внесок у розвиток жанру на широкому інтертекстуальному зрізі зробив І Франко, написавши твори «Абу-Касимові капці», «Коваль Бассім» тощо Таку традицію поглиблювали О Олесь («Грицеві курчата», «Мисливець Хрін та його пси», «Водяничок»), А Королів-Старий («Нечиста сила»), Оксана Іваненко («Лісові казки»), Наталя Забіла («Хатинка на ялинці», «Про ліниву дівчинку» тощо), Гр Тютюнник («Степова казка»), В Симоненко («Цар Плаксій і Лоскотон», «Казка про Дурила», «Подорож у країну Навпаки»), а також М Стельмах, В Сухомлинський, В Нестайко, Ю Ярмиш, Вал Шевчук, Я Стельмах та ін З'являються спеціальні збірники творів цього жанру, як-от «Українські літературні казки» (К, 2001) в упорядкуванні В Полковенка

Літерату́рна кри́тика *(нім Literaturkritik, англ literary criticism, франц critique littéraire, польс krytyka literacka, рос литературная критика, від лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і грец kritike здатність розрізняти)* — різновид літературознавства, що трактується як галузь наукового пізнання художньої дійсності, як публіцистика, що ґрунтується на літературному матеріалі, і як синтез різних способів аналітичної діяльності Л к спрямована на цілісну інтерпретацію письменства Наукова дисципліна використовує набутки близьких до неї теорії та історії літератури, однак має відмінні завдання Вона, спираючись на естетичний критерій, постійно перекладаючи металогічну мову на логічну, покликана оперативно виявляти нове літературне явище, оцінювати його роль у контексті еволюції письменства, відповідних канонічних домагань, новаторства, очікувань читача, віднаходження вірогідних перспективних ліній або глухих кутів мистецького руху Така регулятивна функція реалізується в жанрах рецензії, огляду книжок чи періодичних видань, статей, есе, інтерв'ю, полемічних виступів, реплік, листів, бібліографічних нотаток, іноді фейлетонів Л к послуговується філологічними, філософсько-естетичними знаннями, може обстоювати позицію певної школи, іноді — виконувати позалітературне соціальне замовлення Тому пристрасність, тлумачення тексту на підставі усталених канонів, інтересів відповідних угруповань, симпатії чи антипатії певного критика до автора зумовлюють упередженість, навіть провокативність фахової рецепції Йдеться про міру об'єктивності, пов'язану із розумінням критика прочитаного твору, умінням передати свої спостереження читацькій аудиторії, що часто супроводжується нав'язуванням їй своїх смаків та переконань Особливо небезпечними вважають безапеляційні вердикти щодо висвітлюваного твору або його автора, які можуть негативно вплинути на літературний процес Такою є критика В Бєлінським альманаху «Молодик», що спричинила творче мовчання Я Щоголева упродовж кількох десятків років Не відповідали суті Л к також його позахудожні критерії поцінування доробку й постаті Т Шевченка Необ'єктивною була і вульгарна соціологічна критика радянського письменства Л к може бути імпресіоністичною, есеїстичною або ж нормативною, почасти догматичною, базується на суб'єктивній інтертекстуальності, тому не завжди строго дотримується принципу об'єктивного історизму, необхідного літературознавству Однак цінність її аналізу зростатиме зі збільшенням точності висвітлення іманентної суті літературного феномену без накладання на нього не властивих йому ідеологем Професійну Л к започаткували давньоіндійські та давньокитайські трактати з проблем естетики, міркування Демокріта (прибл 470 чи 460 — прибл 380 чи 370 до н е) про ритм і красу поем Гомера Однак її тривалий час вважали прикладним засобом загальної оцінки художнього твору, його рекомендації читачам, заохочення або засудження автора Лише у XVII ст за доби класицизму, зокрема у трактаті «Мистецтво поетичне» (1674) Н Буало були закладені перші підвалини Л к, зорієнтованої на логоцентричні канони, на безстороннє поцінування літературного явища, виявлення в ньому недоліків та краси Таку практику спростовував у XVIII ст Д Дідро («Салони», «Парадокс про актора») Важливими у структуруванні Л к стали погляди Й-Г Гердера, який обстоював недогматизовану історичну критику, перейняту духом епохи та відповідної нації Його погляди і позиція А-Г Баумгартена, який започаткував естетику, позначилися на тлумаченні романтиками (братами А та Ф Шлегелями, Л Тіком, А Л Ж Сталь) феномену літератури Виникали різні школи, представники яких пропонували свої методологічні принципи аналізу діяльності та історії письменства, базовані на об'єктивних, соціальних детермінаціях порівняльно-історичний, біографічний, психологічний, етнопсихологічний, культурно-історичний, близький до них міфологічний, антропологічний та відмінний суб'єктивно-імпресіоністичний (Ж Леметр) Одночасно розвивалась соціальна критика, репрезентована статтями В Бєлінського, М Чернишевського, М Добролюбова, «реальна критика», яку запроваджував Д Писарев, марксистська критика (Ф Мерінг, К Лібкнехт, П Лафарг, Г Плеханов), представники якої надавали перевагу соціологічним питанням порівняно з естетичними Наявність різних тенденцій Л к характерна і для XX ст представники «нової критики» структуралізму, які прагнули точного тлумачення, використовували філософсько-естетичні дискурси екзистенціалізму, феноменології, психоаналізу, аналітичної психології тощо Л к в Україні започаткована діяльністю братських шкіл Її основи були закладені у тогочасних барокових поетиках, гомілетиках, граматиках Стефана Зизанія Тустановського (1596) та Мелетія Смотрицького (1619) На той час сформувалися два відмінні погляди на літературно-критичні студії Один із них обстоював Феофан Прокопович, зорієнтований на класицистичну традицію («Поетика», 1706—07), прихильником іншого, антитетичного, закоріненого у глибини бароко, був М Довгалевський («Сад поетичний», 1736—37), принципи якого ближчі українському письменству та критиці Розвиток Л к у першій половині XIX ст відображений у статтях Р Гонорського, Є Філомафітського, І Срезневського та ін на сторінках «Харьковского Демокрита», «Украинского вестника», «Украинского журнала», для

яких характерне переважання тенденції просвітницького реалізму Стимулювали критичні рефлексії твори І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, представників Харківської школи романтиків, «Руської трійці», особливо Т Шевченка та ін, що потребували адекватного трактування Просвітницький реалізм поступився естетиці романтизму, більшість українських критиків (М Максимович, М Костомаров, О Бодянський та ін) тяжіли до методології культурно-історичної школи, з'ясування етнографічно-фольклорної основи нової української літератури Зрілість Л к була виражена на сторінках часопису «Правда» (критики І Нечуй-Левицький, О Кониський, О Барвінський та ін) під час літературної дискусії з М Драгомановим (1873—78) Поряд із нею розвивилася академічна критика (М Дашкевич, В Антонович, О Котляревський, П Житецький, А Кримський та ін), психологічна школа аналізу художнього твору (О Потебня, Д Овсянико-Куликовський, А Горнфельд та ін), філологічна школа В Перетца, а також народницький рух в межах культурно-просвітницького резистансу — Б Грінченко, І Нечуй-Левицький, О Кониський, С Єфремов, М Возняк та ін Потужним виявився напрям соціальної критики (І Білик, М Драгоманов, Б Грінченко та ін), основи якого обґрунтував І Франко, апологет «наукового реалізму», та підтримав М Павлик Натомість модерністи протиставили позитивістським тенденціям концепцію іманентного мистецтва, потребу визнання естетичних якостей художньої дійсності (В Щурат, М Вороний, М Євшан, М Сріблянський та ін) Таку вимогу визнавав і підтримував І Франко всупереч своїм логоцентричним переконанням (трактат «Із секретів поетичної творчості», низка статей про доробок нової генерації, зокрема Лесі Українки, В Стефаника, «молодомузівців» та ін) У період «розстріляного відродження» розвиток Л к (А Ніковський, Ю Меженко, М Зеров, П Филипович, О Білецький, Г Майфет, А Шамрай та ін), яка намагалася проникнути в сутність творчого процесу, збагачуючи традиції попередників і часто полемізуючи з ними, був обірваний репресіями Найактивнішими в ті роки були представники вульгарно-соціологічної критики В Коряк, Б Коваленко, С Щупак та ін Їхні статті часто виглядали як провокативні політичні доноси на певного письменника «Соцреалізм» потребував безвідмовних виконавців соціального замовлення радянської системи, які послідовно запроваджували б «політику партії в галузі художньої літератури» Такі настанови спричинили появу амбівалентності у свідомості багатьох критиків — Л Новиченка, С Крижанівського, Ю Кобилецького, В Брюгена, Й Кисельова, Ю Барабаша та ін Однак Л Новиченко переглянув свій доробок, а Ю Барабаш з позицій об'єктивного історизму по-новому прочитав творчість раніше неадекватно поцінованих письменників Заангажованою видавалася й пристрасна критика Д Донцова, яка не лише активізувала пасіонарний дух молодих українців еміграції, а й обмежувала творчий потенціал письменства, ототожнювала авторів із «виховниками», проти чого повставав Є Маланюк Намагання віднайти істотні ознаки достеменного письменства спостерігалися у рецензіях, оглядах літературного процесу, статтях шістдесятників І Світличного, І Дзюби, Р Гром'яка, Г Сивоконя, В Дончика, М Ільницького, В Брюховецького, В Мельника, А Погрібного та ін, які поступово позбувалися псевдолітературних настанов «соцреалізму» Їхні спостереження над подіями літературного процесу і нині сприяють формуванню історії письменства Схожі тенденції визначили особливості перших критичних публікацій (70—80-ті XX ст) М Стрельбицького, М Рябчука та ін, які, позбувшись тиску соціологічних матриць, неупереджено розкривали специфіку феноменів сучасної літератури Нині Л к переживає кризу під впливом постмодернізму, який запроваджує відмінну практику читання тексту

«Літерату́рна кри́тика» — літературно-критичний, теоретичний журнал, що був органом СРПУ (К, 1935—40, останній, дванадцятий, номер з'явився у січні 1941), виходив за редакцією С Щупака, А Головка, І Стебуна Видавався замість часопису «За марксо-ленінську критику» Авторський колектив утворювали О Білецький, Б Коваленко, Ф Якубовський, Я Мамонтов, І Пільгук, Є Кирилюк та ін Видання виконувало соціальне замовлення радянської влади На його сторінках обґрунтовувалася теорія «соцреалізму», обстоювалася «політика партії в галузі художньої літератури», провадилася репресивна політика щодо українського письменства Попри те, журнал висвітлював складний перебіг тогочасного літературного процесу, мистецтва, фольклору (статті М Возняка, Є Кирилюка, Євгенії Старинкевич, А Недзвідського, С Шаховського та ін) Припинив своє існування після постанови ЦК ВКП(б) «Про літературну критику і бібліографію» (1940)

Літерату́рна леге́нда — вигадка, сприйнята як достовірний факт літературної дійсності, пов'язана з певною постаттю письменника чи угруповання Прикладом Л л може бути містифікована автобіографія М Хвильового, написана ним у 1924 У ній згадані його участь у Першій світовій та громадянській війнах як фронтовика чи комісара, що спростовували сучасники, Житомирська чи Станіславівська школи прозаїків, що виявилися вигаданими

Літерату́рна культу́ра — сукупність ознак культури, притаманних мисленню (мовленню) письменника, програмовим настановам літературної школи чи угруповання, що виявляють високий (низький) рівень творчості, рецептивної естетики, дотримання (недотримання) принципів еристики при з'ясуванні колізій традиції і новаторства, шляхів розвитку мистецтва

Літерату́рна мо́ва (*нім Literatursprache, англ standart language, literary language, франц langage litteraire, польс język literacki, рос литературный язык*) — унормована форма загальнонародної мови, яка обслуговує всі сфери діяльності, культурні потреби певного народу, виконує функцію консолідації етносу, є мовою науки та письменства Протиставляється діалектизмам, жаргонізмам, просторіччю тощо Словниковий склад у ній відібраний із загальновживаної лексики нації з урахуванням її еволюції, регламентованої вимови, усталеного правопису, формотворення, словотворення за традицією Комунікативність Л м тісно пов'язана з універсальністю, здатністю закріплювати, усталювати й поширювати граматичні і синтаксичні різновиди інформації Такі її властивості нині зазнають критики з позицій постмодернізму схильного усувати межі між культурою та побутом, руйнувати системи соціокультурної мов-

ної ієрархії Л м не втрачає своєї поліфункціональності, є розгалуженою системою стильових різновидів із відповідними мовно-стилістичними засобами, що використовуються в усній та писемній творчості Різноманітні словники, тексти писемних пам'яток, літературні й наукові студії, публіцистичні виступи фіксують давньоукраїнську та нову Л м, що стала предметом наукового вивчення з 30—50-х XX ст, коли окреслилася низка питань щодо стабільності та динаміки літературних норм, їх кодифікації, функціонально-стильової диференціації Спершу Л м ототожнювали з літературою, зокрема художньою, у 50—80-ті XX ст це поняття поширили й на усне мовлення Проблеми Л м розглядає соціолінгвістика, що аналізує мовні ситуації, в яких виявляється мовна культура комунікантів як форма соціальної престижності

«Літерату́рна неді́ля» — проугорський літературно-художній двотижневик (1941—45) так званого «Подкарпатского общества наук», метою якого був розвиток ідеї русинства як окремого від українців (насправді вигаданого) народу На його сторінках з'являлися українською мовою твори Ф Потушняка, Ю Боршош-Кум'ятського, О Маркуша та ін, записи українських народних пісень, етнографічні статті тощо

Літерату́рна но́рма *(нім literarische Norm, англ literary rule, франц norme litteraire, польс norma literacka, рос литературная норма)* — вироблені в суспільній практиці правила використання мовних одиниць літературної мови, історично і соціально зумовлені Л н зафіксована у словниках та граматиках, що забезпечують існування мовних традицій, ментальну єдність нації, цілісність культури

Літерату́рна обро́бка — стилістична й композиційна переробка записаного наративу Л о є перший варіант роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, відомий як повість «Чіпка», написана на основі нарису «Подоріжжя з Гадячого до Полтави» Л о можуть бути й фольклорна фабула чи мотив, як-от поема «Тополя» Т Шевченка чи історичний роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко

Літерату́рна полі́тика — управління літературним процесом сторонніх, часто політичних, сил, зацікавлених у залученні письменства до обслуговування їхніх інтересів Основні засади такого утилітарного ставлення до мистецтва слова були сформульовані у статті «Партійна організація і партійна література» В Леніна, що стали визначальними у втіленні «політики у галузі художньої літератури» Термін використовують і в значенні впливу літературних тенденцій, шкіл на динаміку художнього життя, спроби нав'язати йому програми, декларації тощо, зразком чого є «Одкритий лист» М Вороного, що може вважатися одним із перших маніфестів українського модернізму, або намагання консолідувати творчі осередки, що спостерігалося в період МУРу на підставі концепцій «Великої літератури» та національно-органічного стилю Поняття Ю Луцького

«Літерату́рна Полта́вщина» — бібліографічний словник краєзнавчого спрямування, написаний П Ротачем Фрагменти були опубліковані в газеті «Комсомолець Полтавщини» (1962—63) та в журналі «Архіви України» (1965—71) «Л П» містила ґрунтовні довідки про письменників (понад тисячу осіб), які народилися на Полтавщині або творчість яких пов'язана з цим краєм, відомості про місцеві літературні організації, видавництва, періодичні видання тощо Робота П Ротача виконана на високому фаховому рівні, стала набутком історії української літератури, однак її видання було заборонене радянською владою

Літерату́рна пра́вка — етап редагування, на якому до тексту вносяться авторські і редакторські правки, що поліпшують його стильові ознаки, композицію, стилістику, увиразнюють художню специфіку, не порушуючи цілісності твору

Літерату́рна пре́мія *(нім Literaturpreise, англ literary prizes, франц prix litteraires, польс nagrody literackie, рос литературная премия, від лат litteratura. буквене письмо, освіта, наука і praemium нагорода)* — спосіб визнання творчості письменника у формі одноразової грошової винагороди, організований державними інституціями, різними культурними фундаціями, редакціями періодичних видань чи видавництвами Важливу роль у справі Л п відіграють меценати Л п можуть бути локальними (обласними), загальнонаціональними, всесвітніми Найвищою Л п вважається Нобелівська премія, яку Шведська академія призначає з 1901 В Україні найвагомішим визнанням творчості письменника є Національна премія імені Тараса Шевченка (з 1961)

Літерату́рна програ́ма — настановчий документ (декларація, маніфестація, заява тощо), проголошений літературною школою, угрупованням чи організацією (ВАПЛІТЕ, Об'єднання українських письменників «Слово» тощо), рідше — конкретним письменником, наприклад кверофутуризм М Семенка

«Літерату́рна спа́дщина» — неперіодичні видання Інституту літератури ім Т Шевченка НАН Украни (1956, 1962, 1963, 1967) У чотирьох збірниках, присвячених творчості І Франка, публікувалися його незавершені твори, переклади з іноземних літератур Видання за редакцією О Білецького (перший, другий випуски) та І Басса (третій, четвертий випуски) стало етапом підготовки до публікації зібрання творів І Франка у 50-ти томах

Літерату́рна спі́лка «Черні́гів» — неформальне об'єднання чернігівських письменників та критиків (серпень 1992), зініційоване М Ткачем Має свій статут, налічує до 25 представників голова М Ткач, М Струтинський, В Савенок, В Сапон, В Шкварчук та ін Має на меті сприяти пожвавленню літературного життя на Чернігівщині, організовувати літературні вечори, видавати й поширювати художні, критичні, публіцистичні твори місцевих авторів Задля цього засновано журнал «Літературний Чернігів» Зусиллями спілки з'явилися збірка поезій «Козачка» Надії Галковської, «Ожина з твоєї долоні» В Струтинського, збірка оповідань «Дике поле» М Ткача тощо

Літерату́рна сторі́нка — добірка літературно-художніх творів на шпальтах газети чи журналу Зазвичай сформована різножанровими віршовими та прозовими творами, літературно-критичними оглядами, рецензіями, анотаціями тощо, може бути регулярною або з'являтися епізодично

Літерату́рна тео́рія — див **Тео́рія літерату́ри.**

«Літерату́рна Украї́на» — щотижнева газета, орган правління НСПУ, заснована під назвою «Літературна газета» (К, 1927) як орган ВУСППу (до

1934), виходила в Харкові (1930—34), Луганську, Уфі, Москві під назвою «Література і мистецтво» (1941—45) З 1962 отримала сучасну назву Обов'язки головного редактора в різні роки виконували Б Коваленко, І Ле, П Усенко, І Кочерга, Л Новиченко, А Хижняк, Д Цмокаленко, П Загребельний, І Зуб, В Виноградський, Б Рогоза, В Плющ, нині — П Перебийніс На її сторінках регулярно з'являється інформація про літературний процес, хроніка культурно-мистецького життя, друкуються нові твори письменників, критичні статті, рецензії, огляди книг та періодичних видань, ведуться дискусії, полеміки з питань розвитку письменства тощо У 30—50-ті та в 70-ті XX ст газета була виразником інтересів комуністичної партії на теренах літератури Водночас вона завдяки зусиллям П Загребельного ініціювала формування руху шістдесятників, вміщувала дебютні твори М Вінграновського, І Драча, Вал Шевчука, Р Третякова, Є Гуцала, Б Олійника, В Дрозда, Гр Тютюнника С Тельнюка та ін На межі 80—90-х XX ст публікувала матеріали Народного руху України, Товариства української мови імені Тараса Шевченка (з 1991 — Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка), з 1989 запровадила рубрику «Сторінки призабутої спадщини» Нині газета бере активну участь у літературному процесі

Літерату́рне життя́ (*нім literarisce Leben, англ literary life, франц vie litteraire, польс zycie literacie, рос литературная жизнь*) — сукупність художніх та побутових явищ, пов'язаних із творчістю, побутом, долею письменників, діяльністю літературних шкіл чи поколінь, перебігом жанрово-стильових тенденцій, змагань, колізій відповідного історичного періоду та осередку

Літерату́рне редагува́ння (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і франц redacteur, від лат redactus упорядкований*) — творчий процес, що охоплює всі аспекти літературного опрацювання рукопису задля поліпшення його мови, стилю, композиції з урахуванням мовних норм, специфіки ідіостилю автора та призначення майбутньої публікації Здійснюється у вигляді правок за творчої взаємодії редактора та письменника

«Літерату́рне сло́во» — літературний додаток до газети «Руске слово» (Новий Сад, Сербія), що виходив з 1964 Крім публікацій сербських русинів, у ньому друкувалися твори П Тичини, М Рильського, О Довженка, А Малишка, І Муратова та ін , а також європейських письменників

Літерату́рний архів — див **Архів.**

«Літерату́рний архів» — літературознавчий двомісячник Інституту Тараса Шевченка (Харків, 1930—31, з'явилося одинадцять чисел) за редакцією С Пилипенка На його сторінках було вперше опубліковано епістолярну спадщину П Куліша, М Старицького, І Франка, Я Полонського, нотатки Дніпрової Чайки, спогади про П Грабовського, Грицька Григоренка, Г Михайличенка У статтях М Возняка, В Гнатюка, О Білецького, Є Кирилюка та ін аналізувалася історія українського письменства У журналі також вміщували інформацію про Другу міжнародну конференцію революційних письменників у Харкові (1930), літературне життя в Україні та за її межами Видання було припинене під тиском вульгарної соціологічної критики.

Літерату́рний вплив — див **Вплив.**

Літерату́рний геро́й — див **Геро́й літерату́рного тво́ру.**

Літерату́рний етике́т (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і франц etiquette, від estiquier прикріплювати*) — нормативні настанови середньовічної поетики та світосприйняття тогочасного автора, його самоусвідомлення в системі соціальної ієрархії та світобудови, що впливало на його поведінку та мовлення, запроваджений Д Лихачовим Відповідний поняттю «літературна топіка» (набір загальних місць), яке застосовував Е Курціус, проте глибший за змістом, бо розкриває сутність церемоніального етикету Найчастіше формула Л е з'являлася на початку твору «Я, недостойний, дідом своїм Ярославом благословенним, славним, наречений у хрещенні Василієм [ ]» («Повчання» Володимира Мономаха), «Благословен Господь Бог Ізраїлів, Бог Християнський» («Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона) або наприкінці

Ізмилуйся Боже, прошу, до Тебе волаю,
Я в Тобі надію тільки єдином маю
Боже з високості, не даждь більш жалості
Мені, мізерному, в світі бездольному
Навік Тя буду хвалити
(«Піснь о світі» Олександра Падальського)

Л е визначав вибір відповідного стилю та жанру — від високого (панегірик) до низького («Моління Данила Заточеника»)

«Літерату́рний Жо́втень» — літературно-художній, громадсько-політичний часопис Одеського відділу СРПУ (1934—35) за редакцією П Байдебури, реорганізований із журналів «Металеві дні» та «Штурм» У ньому читач міг ознайомитися з доробком М Рильського, В Сосюри, П Панча, Д Надіна, Є Павличенка, В Стрельченка та ін

Літерату́рний журна́л (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і франц journal газета*) — див **Журна́л.**

«Літерату́рний журна́л» — періодичне видання СРПУ (Х , 1936—41) за редакцією П Ходченка, реорганізоване з часопису «Червоний шлях» У «Л ж » друкувалися переважно харківські письменники Ю Смолич, В Мисик, Т Масенко, М Трублаїні, І Вирган, Г Коцюба, А Копштейн, Д Каневський, Валентина Ткаченко та ін «Л ж » вміщував також розділи поеми «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, перекладені М Бажаном

Літерату́рний за́пис — естетизований запис оповіді конкретної особи, стилістично оформлений письменником, вважається літературним рукописом чи виданням Найчастіше його практикували в радянській літературі Зразком Л з є «Небо війни» О Покришкіна, яке здійснив А Хорунжий (1966)

Літературний інститу́т ім. М. Го́рького — вищий навчальний заклад для творчої молоді, заснований 17 вересня 1932, відкритий 1 грудня 1933 у Москві З 1954 тут діють дворічні Вищі літературні курси, на яких навчають членів Спілки письменників В інституті, крім вивчення загальноосвітніх гуманітарних дисциплін, під керівництвом відомих письменників (К Паустовський, Л Леонов, І Сельвінський, Вс Іванов, В Луговской, В Розов, В Гусєв, А Приставкін, Є Винокуров та ін) проводили творчі семінари з різ-

них жанрів літератури (проза, поезія, драматургія, критика, художній переклад), з питань літературної майстерності Його вихованцями були П Воронько, Ліна Костенко, П Мовчан, С Пушик, В Сердюк та ін Курси закінчили А Крижанівський, М Гірник, Б Харчук, І Чендей, Я Стельмах, Ю Андрухович та ін При навчальному закладі виходили збірник наукових праць «Писатель и жизнь», колективні збірники, зокрема прози «Начало» та поезії «Тверской бульвар, 25»

Літерату́рний маніфе́ст (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і manifestus явний, очевидний*) — див **Маніфе́ст.**

Літерату́рний монта́ж (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і франц montage, букв підіймання*) — специфічний твір, утворений тематично спорідненими уривками художніх чи позахудожніх текстів Таке поєднання фрагментів утворює своєрідний наративний колаж, що є джерелом додаткової інформації, розкриває позанормативні можливості письменства Прийоми Л м використовували футуристи, зокрема представники ЛЕФу, прагнучи таким чином утвердити фактографічну структуру мистецтва слова Поняття, запозичене з практики кінематографа

Літерату́рний на́прям — див **На́прям**

Літерату́рний о́біг (*франц circuits sociaux de linnerature*) — коло рецепції художнього твору, зумовлене можливостями читачів та рівнем літературної культури Поняття вказує також на присутність або відсутність доробку певного письменника в літературному контексті доби наприклад лірика В Свідзинського була введена в Л о лише у другій половині XX ст

Літерату́рний о́гляд — різновид огляду книжкових новин, чергових номерів журналів, газет, альманахів, збірників, обмежений певним терміном (тиждень, місяць, квартал, рік) чи тематикою (поезія, проза, літературна критика тощо) Л о періодично з'являється на сторінках «Літературної України», «Критики», може мати цільове призначення («Книжник-rewier»)

Літерату́рний пері́од — див **Пері́од.**

Літерату́рний по́бут — особливі форми побуту, стосунків та поведінки в житті письменників, зумовлені літературним процесом Є складником історичного контексту письменства Поняття запровадили представники формальної школи Ю Тинянов та Б Ейхенбаум (1927—29)

Літерату́рний портре́т (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і франц portrait зображення зовнішності людини за допомогою художньо-виражальних засобів*) — жанр літературно-критичного, науково-популярного нарису про життя і творчість письменника, близький до наукової біографії, стисліший за викладом, розрахований на масового читача Класичні приклади таких творів подав І Франко «Осип-Юрій Федькович», «Еміль Золя, його життя і писання», «Леся Українка» та ін Видавництво «Дніпро» в 1957 започаткувало серію таких видань, які з'являлися щороку Крім життєпису письменника, у них розкривалися секрети його творчого процесу «Павло Тичина» Л Новиченка, «Іван Петрович Котляревський» П Хропка, «Петро Панч» В Дончика, «Іван Кочерга» Зінаїди Голубєвої, «Остап Вишня» І Зуба, «Василь Симоненко» А Ткаченка, «Докія Гуменна» П Сороки та ін

«Літерату́рний при́зов» — літературно-художній журнал ВУСППу (Х , 1931—32), спрямований на залучення «класово свідомого» робітника до літератури за нехтування його таланту Цей захід зазнав провалу, на сторінках часопису з'явилися твори І Калянника, Д Вишневського, І Плахтіна Я Баша, І Муратова, В Собка, О Гуреїва, які згодом реалізувались як письменники

Літерату́рний проце́с (*лат litteratura буквене письмо, освіта, наука і processus просування вперед*) — умовне означення літературно-історичного руху як сукупності фактів художнього життя, визначальних і периферійних тенденцій, національного й соціального контексту Виявляють різні форми Л п поступальні, як у французькому письменстві, циклічні з ритмічним чергуванням первинних і вторинних стилів, які виокремили Д Чижевський, Д Лихачов Залежачи від позахудожніх чинників, Л п використовує передусім іманентні закони творчого життя, спрямовані на формування іншої дійсності Поряд із локальними проявами (літературна група чи школа) часто беруться до уваги надчасові константи (топіка), що містять сліди певного стилю чи жанру, вічні образи та мотиви При цьому мають бути враховані творча індивідуальність письменника, його ідіолект, доробок та осмислення цього доробку літературною критикою, наявність угруповань, шкіл, стильових тенденцій, напрямів, змагання між ними, жанровостильові колізії з відповідними глухими кутами та перспективами творчого пошуку кожного конкретно-історичного періоду Неминучим у Л п видається драматичне зіткнення традиції та новаторства, пасеїзму й експериментаторства, нормативів і творчої свободи Внутрішня художня опозиційність між представниками усталеного стилю та нового часто набуває надзвичайної гостроти, рідше розгортається в плюралістичній площині Трапляються випадки, коли твір не прочитують адекватно в епоху його створення Так, реципієнт, вихований на зразках реалістичного мімезису, не міг сприйняти доробку імпресіоністів Це стосується і барокової «темної» поезії Л де Гонгори-і-Арготе (гонгоризму), створеної на межі XVI—XVII ст , але декодованої лише наприкінці XIX ст завдяки модерністу Р Даріо Сучасники Т Шевченка також не наблизилися до адекватного розуміння його лірики, тому, за спостереженням С Петлюри, поет залишався самотнім у своєму столітті Крім того, в літературі з'являються не лише талановиті твори, а й другорядні, часто епігонські, її простір часто заповнює масова, бульварна література, рекламована кон'юнктурна продукція, притьмарюючи достеменні художні цінності Л п не співвідносять із прогресом, на чому наголошував Б-І Антонич («Національне мистецтво»), тому що цей процес спрямований не за висхідною лінією (від античності до модернізму), не засвідчує зміни одних жанрових систем іншими, коли дорефлективний традиціоналізм (міфи) поступився рефлективному (антика), а той — «посттрадиціоналістській» неканонічній добі Л п заглиблюється в сутність художньо інтерпретованих явищ, висвітлює розмаїття світу в цілісності, розкриває невичерпний творчий потенціал людського генія здатного в кожну історичну добу розпочинати творчий полілог із класикою та сучасниками, окреслювати перспективу мистецького руху

Важливі й соціальні, ідеологічні, політичні чинники, що впливають на функціонування художнього слова. Кожній національній літературі властиві свої особливості Л. п. Зокрема, українське письменство характеризується розривами, відсутністю тривалості Л. п., на відміну від європейських літератур, розвиток яких не обривали сторонні втручання.

Літерату́рний ряд — права частина літературного сценарію, в якій розташований текст, що має виголошувати актор. Л. р. повинен бути глибоко змістовним і точно співвідноситись із зоровим рядом.

Літерату́рний теа́тр (*лат. litteratura: буквене письмо; освіта, наука і грец. theatron: місце для видовищ*) — різновид телеспектаклю, який поєднує елементи сценічного мистецтва та авторського виконання, розкриває телевізійними засобами зміст художнього твору. Роль центральної дійової особи відіграє ведучий-оповідач. Драматургічною основою Л. т. є сценарій, в якому авторський текст об'єднує фрагменти оригінальних творів. Різновидом Л. т. називають театр поезії.

Літерату́рний факт (*лат. litteratura: буквене письмо; освіта, наука і factum: зроблене*) — системність письменства як «динамічної мовленнєвої конструкції» та літературної еволюції як «стрибка» і «зміщення». Термін Ю. Тинянова. Він запровадив це поняття у статті «Про літературний факт» (1924), а згодом використав у виданні «Архаїсти і новатори» (1929). За таким тлумаченням, будь-яке мовне явище на зразок зауму чи шаради може стати частиною літературного процесу, просуватися з периферії до його центру.

«Літерату́рний Черні́гів» — мистецький, громадсько-політичний журнал літературної спілки «Чернігів», з'являється двічі на рік за редакцією М. Ткача; заснований у 1992. На його сторінках друкують різножанрові твори місцевих авторів, зокрема заборонені за Радянського Союзу поезії Л. Тереховича, М. Адаменка, М. Холодного, О. Самійленка, літературознавчі і публіцистичні статті («Забута спадщина» О. Добриці, «Ілля Шраг та українська культура» Тамари Демченко і Валентини Отрощенко, «Одіссея Ігоря Качуровського» О. Астаф'єва тощо).

«Літерату́рний щоде́нник» — довідкове видання в упорядкуванні М. Терещенка, що з'явилось у видавництві «Дніпро» (К., 1966). У ньому за хронологічним принципом вміщено відомості про 3486 відомих письменників різних народів та епох. Деякі дані супроводжуються портретами. У збірнику подано уточнені дати, пов'язані з постатями Марка Вовчка, І. Карпенка-Карого, М. Некрасова та ін.

«Літерату́рний я́рмарок» — щомісячний необароковий журнал-альманах (Х., 1928—29; з'явилося тринадцять книг), зініційований М. Йогансеном, підтриманий М. Хвильовим. Названий за відтинком Сумської вулиці від кафе «Пок» і Театральної площі до Мироносицької площі у Харкові, де відбувалися ярмарки. Формально декларував себе як «позагруповий», однак об'єднав колишніх представників ВАПЛІТЕ, ліквідованої на початку 1928: О. Досвітнього, М. Хвильового, М. Ялового, Ю. Яновського, П. Панча, М. Бажана, М. Йогансена, А. Любченка, Г. Косинку, К. Поліщука, Д. Фальківського, О. Влизька, Г. Епіка, В. Сосюру, В. Гжицького, Г. Коцюбу, М. Куліша, І. Дніпровського та ін. Першим числом журналу було 131, що відсилало до вірогідного «видання» за 1917. Керував «Л. я.» «ярмарковий комітет», який добирав твори за високим художнім рівнем, поряд вміщував коментарі у вигляді інтермедій або резолюцій зі своєрідними підписами: Чортик Зануда, Циган з батіжком, Золотий півник у синій свиті наопашки. Інтермедійно-драматичне редагування започаткував М. Йогансен, 134-ту книгу редагував Л. Чернов (Малошийченко), 135-ту — В. Юринець, 136-ту — Остап Вишня, 137-му — В. Підмогильний, 138-му — К. Буревій і т. д. Часто одні письменники писали жартівливі біографії замість інших (В. Поліщук — життєпис Л. Чернова, І. Сенченко — Остапа Вишні), створювали псевдоавтобіографії (М. Йогансен, Едвард Стріха). На сторінках «Л. я.» запровадили химерний «Диспут про "Зелену кобилу"», яка, на думку Ю. Шереха, стала «символом сенсаційної нісенітниці, розмови про все і ні про що». За бутафорно-каламбурною оболонкою необароко, розкутістю сміхової культури та тонкою іронією було приховане критичне бачення розвитку літературного процесу кінця 20-х XX ст., трактованого з ідейно-естетичних позицій «розстріляного відродження». Вертепна, барокова традиція була поєднана з естетикою модернізму, з новою технікою періодичного видання, на сторінках якого друкувалися твори, що стали подією тогочасного літературного життя, перейнятого пафосом «романтики вітаїзму»: «Іван Іванович», «Ревізор» М. Хвильового, «Мина Мазайло», «Народний Малахій» М. Куліша, «Вертеп» А. Любченка, «Чорне озеро» В. Гжицького, уривки з поеми «Мазепа» В. Сосюри, поезія П. Тичини, В. Мисика, М. Бажана та ін. У публіцистичних та літературно-критичних матеріалах «Л. я.» подавалися містифіковані «листи» і «спогади» («В своїй хаті — чужа правда, і сила, і воля» П. Капельгородського, «Лист Ол. Досвітнього до М. Куліша» тощо), в яких висміювалися масове «творення академіків», «марксівське критичне "євангеліє"» та ін. Після репресивного закриття альманаху його авторський колектив сформував нову письменницьку групу Пролітфронт і однойменний журнал.

Літерату́рні сту́дії (*лат. litteratura: буквене письмо; освіта, наука і studeo: ретельно вивчаю*) — будь-яка наукова праця, присвячена окремим аспектам літературної та літературознавчої проблеми; постмодерністська практика аналізу літературного тексту, яка, на відміну від семіотики та структуралістських методів інтерпретації, зосереджених на класифікації, уникала наукових описів з метою децентрації критичного процесу. Таке зміщення об'єкта літературознавчого дослідження зумовлено його розширенням текстуальності. У Л. с. зріс і авторитет читача. Ще на початку 60-х XX ст. Р. Барт відзначив поширення таких зміщень, а в есе «Смерть автора» (1968) пропонував замінити вивчення письменства поняттям «теорія письма», прагнучи таким чином усунути суворий контроль автора над мовою, надати реципієнту критичну владу над текстом. Його міркування підтримали американські літературознавці Д. Блейх, С. Фіш, Н. Голенд, В. Ізер, Мері Луїза Прат, що зумовило появу деконструктивного критицизму. На формування постмодерністських Л. с. вплинула праця «Кафка: до питання про малу літературу» (1975) Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, в якій обґрунтовувалася антигерменевтична позиція, «Політичне несвідоме: наратив як суспільно символічний акт» (1981)

Ф Джеймсона, «Вступ» (1983) Т. Іглтона, «Марксизм і деконструкція» (1983) М Раєна Їх автори, поділяючи марксистські догмати, схвалювали політичний дискурс письменства, погляди представниць феміністичної критики Джульєтти Мітчел («Психоаналіз і фемінізм», 1974), Люсі Ірігарай («Віддзеркалення в іншій жінці», 1974), Катрін Клеман та Елен Сіксу («Новонароджена жінка», 1875), Джейн Гелоп («Зваблення дочки Фемінізм і психоаналіз», 1982) Важливу роль у формуванні постмодерністських Л с відіграв редагований Ф Солерсом журнал «Тель Квель», довкола якого гуртувалися провідні науковці Ж Дерріда, М Фуко, Юлія Крістева Есе «Фройд і сцена письма», праці Ж Дерріди сприяли запровадженню ідеї письма, що перебувала на маргінесах європейської літератури і культури, спонукали Ф Солерса обстоювати принцип події як подолання розриву між нею та ними, перетворений на практику новітнього письма В американському літературознавстві концепція Л с поширювалася завдяки розвідкам представників Єльської школи (Дж Гіліс Мілер, Дж Гартман та ін), спочатку ототожнюваної з деконструктивізмом Основою їх позиції стали погляди П де Мана, який, спираючись на міркування Ж. Дерріди, передусім на його дослідження «Про граматологію», обстоював у своїх наукових розвідках «Сліпота й прозріння» (1971), «Алегорія читання» (1979) першорядність взаємозв'язків між мовою та риторикою, пріоритет літературної мови, потребу перегляду підґрунтя історії письменства, що складається не лише з емпіричних фактів, а й із письмових текстів Його послідовник Дж Гіліс Мілер усував традиційні прийоми прочитання, вважав, що майбутнє літературознавство буде позбавлене обмежень у темі, ідеї, різновидах психології, набуде статусу філології, риторики, стане висвітлювати значення тропів Американські дослідники були більше зорієнтовані на осмислення літератури, ніж французькі їх колеги, які, зокрема Ж Ф Ліотар, відмовлялися від усіх метанаративів Постмодерністи використовували термін «текстуальність», розширюючи його значення, відоме в традиційному тлумаченні Ф де Соссюра та К Леві-Строса, хоча деякі його положення були дискусійними Так, Т Іглтон і Ф Джеймсон, заперечуючи тезу про культурну домінанту, за якої соціальна реальність конструюється на підставі фрагментаризованих мовних ігор, не сприймали текстуальної концепції П де Мана, застосовуваної для осягнення набутків минулого, вбачали в ній ознаки неісторичності, підміну колишньої дійсності безмежною дискурсивною реальністю На противагу ім канадська дослідниця Лінда Гатчен («Поетика постмодернізму історія, теорія, белетристика», 1988), посилаючись на досвід сучасного мистецтва, засобів інформації, виправдовувала застосування пастишу, пародії та іронії у продуктивному діалозі з минулим, вважала, що в такий спосіб рецепція спростовує панівне «визначення суб'єктивності і творчості», яке нехтувало наявністю історії в мистецтві

Літературність — здатність літератури як мистецтва слова використовувати можливості загальновживаної мови для реалізації експресивної, зображальної та означальної функцій Поняття російської школи формалістів

Літерату́рно-артисти́чне товари́ство (Литерату́рно-артисти́ческое о́бщество) — об'єднання київських митців (письменників, музик, малярів) перехідного періоду, засноване в 1895, осередок художнього життя в Україні на межі XIX—XX ст Його представники (М Лисенко, М Старицький, М Садовський, П Саксаганський, Марія Заньковецька, І Нечуй-Левицький, М Мурашко, Олена Пчілка, Леся Українка, Людмила Старицька-Черняхівська, М Соловцов, О Купрін, Є Неделін та ін) влаштовували вистави, літературно-музичні вечори, творчі конкурси тощо, формували художнє мікросередовище, в якому цінувався талант, панували високі естетичні критерії У Л -а т Леся Українка виступила зі своїми рефератами «Два направления в новейшей итальянской литературе», «Малороссийские писатели на Буковине», «Нова суспільна драма», з доповіддю про творчість Г Гейне Товариство було заборонене владою (1905), однак ще тривалий час продовжувало свою діяльність, про що свідчить підготовлений ним альманах «Терновий вінок» (1908) У межах товариства, яке спиралося на народницьку модель світосприймання і водночас намагалося її подолати, постала літературна організація «Плеяда», були закладені основи нового типу естетичної свідомості, власне модернізму Таку саму назву мало товариство в Одесі (1898—1919), в роботі якого брали участь О Андрієвський, І Бунін, О Купрін, В Воровський, М Кропивницький, О Толстой, В Жаботинський та ін Вони поширювали російськомовну літературу та мистецтво, організовували театральні вистави тощо, видавали альманах «Наши вечера» (1903)

«Літерату́рно-крити́чний альмана́х» — видання київського угруповання символістів «Біла студія» за редакцією Я Савченка (1918) Крім творів символістського спрямування (автори Д Загул, О Слісаренко, Я Савченко, П Савченко та ін), в альманасі друкували поезії П Тичини (цикл «Енгармонійне»), футуриста М Семенка («Вінок тремтячий» тощо), публіцистику Леся Курбаса (програмовий «Театральний лист») Альманах засвідчував другий етап еволюції символізму в українському модернізмі, наголошував на відмінності від естетичної позиції «Української хати», платформи М Вороного та ін Я Савченко у статті «Творчість Чупринки» виступив із різкою критикою поезії цього автора Однак модерністська тенденція шляхетного естетизму, обґрунтовувана, зокрема, Д Загулом («Шукання»), лишилася незмінною

Літерату́рно-крити́чний о́гляд — велика за обсягом літературно-критична стаття, присвячена детальній характеристиці та оцінюванню низки художніх явищ у письменстві за певний період Л -к о може також висвітлювати розвиток жанру («Наша поезія в 1901 році» І Франка), особливості книг чи періодичних видань Його структура підпорядкована естетичній категорії, що є визначальною в певний період Поширені огляди тематичні, проблемно-тематичні, стильові, жанрові, персонажні

Літерату́рно-мисте́цький клуб імені Василя́ Симоне́нка — об'єднання українських письменників Австралії, засноване журналістом І Дурбаком (Мельбурн, 1954), не діяло в 1956—65, відновлене в 1966 У 1967—2001 його очолював Д Нитченко До клубу належали Зінаїда Когут, Б Коваленко, Н Грушецький, А Грушецька, І Зілинська, В Цибульський, Л Кириленко, М Підріз, Г Вишневий, Л Богуславець та ін

Товариство, крім організації літературних вечорів, творчих конкурсів, видавало альманах «Новий обрій» (з 1954), збірник «З-під евкаліптів Українські поети в Австралії» (1967), англомовну «Антологію української прози» (1983) тощо

«Літерату́рно-науко́ва бібліоте́ка» — видання творів українських письменників, здійснені І Франком у 1889—98, більшість яких були передруками з журналу «Житє і слово» «Л -н б » складалася з двох частин У першій частині (1889—97, всього п'ятнадцять назв) було вміщено поему «Перебендя» Т Шевченка, збірник «Листочки до вінка на могилу Шевченка», поетичну збірку «На новий шлях» Уляни Кравченко, оповідання «В обіймах старшого брата» А Кримського, «Австро-руські спомини» та «Чудацькі думки про українську національну справу» М Драгоманова тощо Друга, названа новою (1894—98), охоплювала одинадцять творів, зокрема повість «Для домашнього огнища», драми «Сон князя Святослава», «Кам'яна душа» І Франка, в його ж перекладі «Едип-цар» Софокла, «Пісня про Роланда» в перекладі В Щурата та ін Таку саму назву мала серія книжок зі 117 найменувань у 162 випусках «Українсько-руської видавничої спілки» (1901—17) за редакцією В Гнатюка та за участі І Франка

«Літерату́рно-науко́вий ві́сник» — перший всеукраїнський літературно-науковий, громадсько-політичний журнал європейського рівня, заснований у Львові Науковим товариством імені Тараса Шевченка (1898) з нагоди сторіччя нової української літератури Створений на базі часописів «Зоря» та «Житє і слово» До 1906 виходив за редакцією М Грушевського, за участі І Франка, О Борковського, О Маковея, В Гнатюка У 1906 став виданням «Українсько-руської видавничої спілки» В 1907—14 друкувався у Львові (до 1910 редактором був В Гнатюк) та Києві (до 1912 обов'язки редактора виконував М Грушевський, у 1913—14 їх перебрала Людмила Старицька-Черняхівська) Заборонений російським урядом у 1914, журнал поновився в 1917—19 за редакцією М Грушевського У різні роки функціонували розділи «Новини нашої літератури», «З життя і письменства», «Із чужих літератур», «Хроніка і бібліографія» тощо На початку існування місячника основну роль у його формуванні відігравав І Франко На сторінках видання були надруковані його твори, зокрема поезії з циклів «Вольні вірші», «З днів журби», поема «Лісова ідилія», оповідання «Щука», «Полуйка», «Терен у нозі», повісті «Boa constrictor», «Перехресні стежки», літературно-критичні статті про творчість Т Шевченка, Марка Вовчка, Ю Федьковича, О Кониського, Лесю Українку, В Самійленка, П Грабовського та ін , наукові студії, літературно-критичні огляди, рецензії («Із секретів поетичної творчості», «З останніх десятиліть XIX віку»), переклади із зарубіжних літератур Крім того, вміщували публікації М Грушевського («П'ятдесятилітній ювілей руської публіцистики»), О Маковея (оповідання «Зуб мамута», стаття «Андрій Чайковський»), В Гнатюка Незважаючи на позитивістську настанову, журнал об'єднав представників старшого, перейнятого народницькими ідеями, покоління (уривки з роману «Повія» Панаса Мирного, оповідання «Зуб мамута» О Маковея та ін) та молодшого, схильного до модернізму (поезії та оповідання «Над морем» Лесі Українки, повісті «Земля», «Через кладку» Ольги Кобилянської, новели В Стефаника, М Коцюбинського, М Яцківа, драма «Дизгармонія» В Винниченка, лірика О Олеся, А Кримського, Д Загула та ін) Після переміщення редакції журналу до Києва (1907—14) та об'єднання з новою Громадою на його сторінках з'являється більше творів наддніпрянців (Людмили Старицької-Черняхівської, Наталі Романович-Ткаченко, М Вороного, Христі Алчевської, Валерії О'Коннор-Вілінської, М Рильського, П Тичини, В Липинського та ін), з 1912 функціонує редакційна комісія у складі М Грушевського, О Олеся, Людмили Старицької-Черняхівської, Ю Тищенка, обов'язки якого згодом виконував І Лизанівський та ін Часопис був названий «органом, в котрім відбивається спільнота цілого нашого народу по сім і по тім боці кордону в теперішніх обставинах» («Діло») Крім того, М Євшан надсилав київські матеріали до львівської редакції журналу У 1917—19 у поновленому виданні з'являлись нові автори — Я Савченко, М Івченко, В Дорошенко та ін За ініціативою полковника Є Коновальця редактором часопису став Д Донцов (1922—39), що поєднував літературно-критичні публікації з пропагандою інтегрального націоналізму Видання вміщувало новели В Стефаника та Марка Черемшини, реквієм «Смерть повстанців» В Самійленка, поезії Б Лепкого, студії «Ольга Кобилянська» О Грицая, спогад «Дмитро Маркович» Софії Русової, листи В Стефаника до Ольги Гаморак, публіцистику Д Донцова та ін , сприяло появі нового творчого покоління, відомого під назвою «Празької школи», передусім її ядра — «вісниківської квадриги» При виданні з 1934 друкувалася «Книгозбірня» — серія публіцистичних праць Матеріали Л-н в цього періоду дослідила Тетяна Шептицька (дисертація «Антималоросійський дискурс української літератури 1920-х—початку 1930-х років », 2005) У 1948—49 (Регенсбург, Німеччина) у межах МУРу вийшло два випуски однойменного журналу за редакцією Я Шульги На його сторінках з'явилося дослідження «Л -н в » з 1898 до 1930 Спроба відновити журнал (К , 1994) належить С Пінчуку Видавництво «Смолоскип» (Київ — Нью-Йорк, 2000) при Науковому товаристві імені Тараса Шевченка видало упорядкований Б Ясинським фундаментальний покажчик змісту 1—109 томів (1898—1932) «Л -н в »

Літерату́рно-худо́жній журна́л — див **Журна́л.**

Літературозна́вство *(нім Literaturwissenschaft, англ literary criticism, literary scholarship, literary study, франц science de la litterature, польс nauka o literaturze, рос литературоведение)* — дисципліна, що вивчає особливості літератури, її розвиток, сутність та сприйняття сучасниками Його складниками є теорія літератури, історія літератури та літературна критика Л пов'язане з естетикою, рецептивною естетикою, стилістикою, використовує дані текстології, евристики, історіографії, джерелознавства, палеографії, стилістики, бібліографії, фольклористики, мовознавства, герменевтики, феноменології, психоаналізу тощо Найважливішим компонентом Л вважається поетика, яка впливає на інші її складники Термін виник на початку XX ст , джерелами науки стали давні індійські веди, китайська «Книга переказів» («Шицзін»), поеми Гомера «Іліада», «Одіссея», давньогрецька філологія та філософія. Л. протягом своєї еволюції виробляло різні під-

ходи до висвітлюваної проблеми Так, конфуціанці (Сюнь-цзи, прибл 298—238 до н е) наголошували на позахудожній громадсько-виховній функції мистецтва, даосисти (Лао-цзи, VI—V ст до н е) формували естетичну теорію прекрасного, суголосну універсальному дао Індійські дослідники обґрунтовували вчення про особливе сприйняття літератури — расу (приписуваний Бгараті трактат «Натьяшастра», прибл IV ст н е), про прихований сенс артистичного твору — дхвані («Вчення про відлуння» Анандавардгани, IX ст) Арістотель розглядав письменство з логоцентричної позиції поруч з іншими мистецтвами в аспекті мімезису як творчість за законами необхідності та вірогідності, що дає реципієнту не лише знання, а й насолоду, катарсис Це сприяло виробленню систематизованого викладу основ поетики і стилістики, які у Горація («Наука поезії») вже набували нормативного вигляду Міметичні принципи Платона, який виокремив у письменстві роди (лірика, епос, драма), мали інше смислове навантаження Він наголошував на безпосередньому зображенні ідеї, а не позірного довкілля («тіні» цих ідей), що мало сприяти високій якості художнього твору Отже, формувалися дві відмінні тенденції еволюції письменства й аналітичної свідомості — на раціональній та ірраціональній основах Поступове виокремлення Л характерне для александрійської філологічної школи (III—II ст до н е), коли постали біобібліографія («Таблиці» Каллімаха), критика тексту, його коментування Європейські середньовічні мислителі використовували переважно бібліографічні та коментаторські способи трактування сакральних текстів (екзегетика), тюркомовні — розробляли жанр тазкіре За доби Відродження започатковується новий етап Л, базований на логоцентричній моделі світу, зорієнтований на наслідування античної традиції та дійсності, утвердження письменства на основі живонародної мови На цьому наголошував, зокрема, Ж Дю Белле у книзі «Захист і прославлення французької мови» (1549) Античну поетику адаптували до вимог ренесансної доби («Роздуми про поетичне мистецтво» Т Тассо, 1587), що сприяло поширенню нових поетик Найвідомішою з них було видання Ю Ц Скалігера (1561), що спиралося на концепцію Арістотеля та Л Кастальветро (1570) Ф Бекон («Про чесноти та вдосконалення наук», 1659) визнав історію літератури самостійною дисципліною, а відповідний термін запровадив Ламбек («Передбачення історії літератури», 1659) На цей час уже склалася поетика класицизму, зорієнтована на самообмежену систематизацію знань про Л, суворе дотримання канонів (закон трьох єдностей, розмежування жанрів на високі й низькі, нехтування народним мистецтвом як варварським), сформульованих у трактаті Н Буало «Мистецтво поетичне» (1674) Він, вважаючи естетичні та пізнавальні проблеми другорядними, витворив струнку поетику жанрових, стилістичних, мовленнєвих норм Теоретичні принципи Л розробляли й А Повп («Досвід про критику», 1711), О Сумароков («Епістола про віршування», 1748) Однак дотриматися їх було дуже важко трагедію П Корнеля «Сід» Французька академія засудила за недотримання класицистичних еталонів За доби Просвітництва було закладено принципи розмежування різних видів мистецтва, доводилося, що малярство стосується зображення тіла, статики, натомість поезія — руху, вказувалося на недоліки нехтування прийомом індивідуалізації («Лаокоон, або Про межі малярства і поезії» Г-Е Лессінга, 1766) Водночас Г-Е Лессінг повставав проти обстоюваного класицистами суворого регламентування творчості («Гамбурзька трагедія», 1867—69) Д Дідро у творі «Міркування про драматичну поезію» (1758) обстоював проблему середовища як естетичної категорії, що впливає на формування характерів, аналіз художніх типів, а М Ломоносов («Передмова про користь книг церковних в російській мові», 1758) поглиблював відому з античної спадщини класицистичну теорію «трьох штилів» Поява перших історико-літературних екскурсів на зразок «Історії італійського письменства» (1772—82) Дж Тирабоскі, «Ліцею, або Курсу давньої та нової літератури» (1799—1805) Ж Лагарпа посилила інтерес до еволюції поезії, проблем історизму, що простежувалось у праці «Життєписи найвидатніших англійських поетів» (1779—81) С Джонсона У «Листах про естетичне виховання людини» (1795) Ф Шиллера наголошувалося на ролі мистецтва у відновленні гармонійної особистості, порушувалося питання про відмінність достеменних художніх творів від ілюзіоністського копіювання природи, яке деталізував у своїх працях Й-В Гете («Про правду і правдоподібність творів мистецтва», 1797, «Колекціонер та його родичі», 1798—99) Становленню Л сприяла увага І Канта до специфіки тісно пов'язаної з етичними засновками категорій прекрасного, передусім трактування «незацікавленого інтересу» відмежованого від утилітарних домагань, пізніше реалізованого у творчій практиці романтиків та модерністів Філософ при обґрунтуванні теорії генія проблеми величного керувався тезою, що естетична ідея ширша від поняття («Критика здатності судження», 1790) Й-Г Фіхте, розвиваючи його позицію, наполягав на значущості у творі суб'єктивного чинника, на розкритті внутрішньої краси душі генія, на відмежуванні мистецтва від науки та моралі Його концепція, як і погляди Й-Г Гердера («Шекспір», 1773), сприяла запровадженню історичного підходу до літературних феноменів минулого з наголошенням на неправочинності прямолінійного порівняння письменства різних епох, надмірного культивування лише античної спадщини, зводилася до потреби освоєння фольклорної практики європейських народів, вплинула на формування романтичного світовідчуття, сформульованого Ф Шеллінгом Художній твір, єднаючи конечне й безкінечне начала, переважає будь-яке поняття, є значно ширшим за поняття «зміст», поєднує безліч задумів, значень, тому кожне його тлумачення виправдане Г-В-Ф Гегель («Лекції з естетики», 1817—29) розглядав епос, лірику і драму як найвищі форми літератури в контексті розвитку мистецтва як саморуху Абсолютного духу від символічної форми давнього Сходу до класичної за доби античності та романтичної в період середньовіччя і постренесансу, коли ніби ідеал «подолав» матерію Сприймаючи античність як середовище «героїчного існування», вказуючи на його відсутність у першій половині XIX ст, Г-В-Ф Гегель не лише висвітлював небезпечне перетворення людини на засіб, а не мету чиїхось інтересів, а й доходив висновку про занепад мистецтва Однак, усупереч своїй моделі, він одним із перших почав розробляти теорію роману, вважав цей жанр перспективним, що під-

твердила літературна практика XIX ст Романтики (Ж-П Ріхтер, А та Ф Шлегелі, К Зольгер та ін), спростовуючи суворі канони класицизму, педагогічні імперативи просвітництва, традицію картезіанства, вказували на неможливість реставрування античності, на постійну мінливість мистецтва, обстоювали свободу творчості, порив до високого ідеалу, самоцінність неповторної особистості, цікавилися діонісійською стихією «гри пристрастей», а не схемами розсудку Практикована ними методика психологічного аналізу спиралася на можливості інтуїції, романтичної іронії, спрямованої на переборення сірого, нужденного животіння Пріоритету надавали історизму, проблемі народності, християнської духовності, що іноді контрастувала з богоборчими мотивами За таких умов виник науковий інтерес до міфу, зумовивши постання міфологічної школи у фольклористиці та літературі, до особливостей національних літератур, що засвідчила «Історія поетичної національної літератури німців» (1832—42) Г Гервінуса В Гюго запровадив термін «гротеск», що виявився суголосним романтичному світосприйняттю, зорієнтованому на платонівський мімезис Цей досвід поглибили «парнасці», переосмислили модерністи, трактуючи літературу як окрему, іншу, рівнозначну довкіллю дійсність Натомість реалісти тлумачили мистецтво як дзеркало життя, розглядали його як художню рефлексію соціальних реалій, тяжіли до аполлонійського начала Важливими для формування теоретичної бази Л стали різні школи, передусім міфологічна, порівняльно-історична, біографічна, культурно-історична, психологічна, філологічна, а також концепція «філософії життя», досвід психоаналізу, біхевіоризму, гештальтпсихології тощо На межі XIX—XX ст поширився імпресіоністичний принцип трактування літератури, проти якого виступили прихильники формальної школи (представники ОПОЯЗу та московського лінгвістичного гуртка) Вони наполягали на визнанні часто нехтуваної аналітиками специфіки мистецтва як іманентного художнього явища Їхні спостереження підтвердили й поглибили філологи Празького лінгвістичного гуртка, врахували при формуванні «нової критики» та структуралізму Цей досвід використовували у своїй художній та теоретичній практиці як модерністи, так і авангардисти Альтернативну позицію обґрунтовували апологети соціологічних шкіл, крайнім її виявом став марксо-ленінський варіант класового соціологізму (вульгарний соціологізм), схильного до підміни естетичних категорій політичними («соцреалізм») Одночасно розвивалося й антипозитивістське Л , представники якого намагалися висвітлити письменство адекватно до його сутності, без позахудожньої упередженості Така настанова була притаманна модерністам, які використовували ідеї Платона, досвід романтиків та «парнасців» Площинну каузальність культурно-історичної школи намагався подолати Ф Ніцше («Народження трагедії із духу музики», 1872), який запропонував диференціацію поезії на аполлонійський та діонісійський типи Плідними для новітнього письменства були концепції інтуїтивізму А Бергсона, потоку свідомості В Дільтея, які вплинули на літературознавчі студії XX ст , а також теорія архетипів К-Г Юнга, ритуально-міфологічна критика, екзистенціалізм та ін Використовуючи методологічні принципи інших дисциплін, Л утверджує свій науковий статус, розбудовує термінологічний апарат і власну методику аналізу, за допомогою яких висвітлює іманентну сутність літературних явищ На відміну від літературної критики, якій часто притаманна суб'єктивність, Л мусить дотримуватися принципу об'єктивного історизму, висвітлювати сутність феноменів письменства без накладання сторонніх ідеологем Однак існує й провокативне Л , схильне як до продуктивної сократівської іронії, так і до деструктивних інтриг В українській традиції ознаки Л виокремлені за києворуської доби в екзегетичних трактуваннях Св Письма, в яких віднаходили елементи етико-естетичного синкретизму Згодом у братських школах, Києво-Могилянській колегії (академії) поширювалися поетики, концептуальні принципи теоретико-літературного дискурсу розробляли Лаврентій Зизаній Тустановський, Мелетій Смотрицький, Іоаникій Галятовський, Феофан Прокопович, Григорій Кониський, Митрофан Довгалевський, Гедеон Слонимський та ін , які зосереджували увагу на термінології та системі жанрів і версифікації На початку XIX ст вагомий внесок у становлення українського Л зробили харківські філологи (І Ризький, І Кронеберг, Р Гонорський, Є Філомафітський, О Склабовський, І Кульжинський та ін), які розвивали не гегелівську модель світогляду, а Ф Шеллінга та братів Шлегелів Вони акцентували на національній проблематиці (І Срезневський, М Костомаров, П Куліш та ін) та специфіці письменства, а не на соціальній, обстоюваній В Бєлінським, М Чернишевським, М Добролюбовим та ін представниками російської соціальної критики Деякі школи поєднували ці концепції міфологічна (Ф Буслаєв, О Афанасьєв та О Котляревський, М Максимович, О Бодянський та ін), порівняльно-історична (О Веселовський, О Пипін та І Срезневський, М Драгоманов, М Сумцов та ін), культурно-історична (М Тихонравов, О Пипін та М Дашкевич, П Житецький, І Франко та ін) Особливо яскраво в українському Л представлені психологічна харківська школа (О Потебня, Д Овсянико-Куликовський, О Білецький, О Ветухов, А Горнфельд та ін) та філологічна школа В Перетца, традиції якої у 20-ті XX ст продовжили «неокласики», передусім П Филипович, М Драй-Хмара, О Бургардт, певною мірою М Зеров Потужним був і напрям народницького соціологізму (Б Грінченко, В Горленко, П Грабовський, Д Дорошенко, С Єфремов, М Грушевський, Ф Матушевський та ін), на який вплинули позитивістські тенденції Йому протистояли концепція українського модернізму (Леся Українка, М Вороний, О Луцький, М Євшан, М Сріблянський, Ю Меженко та ін), а також марксистське, вульгарно-соціологічне Л , що стало панівним у радянській літературі У 20-ті XX ст Ю Меженко, М Доленго та ін прагнули усунути протистояння формального (Г Майфет) та соціологічного (Б Якубський, П Петренко, Б Борович та ін) аналізу Незважаючи на обмеження радянської влади, функціонував Інститут літератури ім Т Шевченка НАН України (сучасна назва), реорганізований у 1936 з Науково-дослідного інституту Тараса Шевченка, який об'єднав науковців національного Л (Є Кирилюк, Є Шабліовський, С Шаховський, Л Новиченко, С Крижанівський, І Пільгук, Ю Кобилецький та ін) Установа була розширена у 1939 за рахунок Львів-

ської філії інституту (М. Возняк, В. Щурат, К. Студинський, М. Рудницький, Ф. Колесса, М. Деркач). З 1957 виходить фаховий журнал «Радянське літературознавство», відомий нині як «Слово і час». На його сторінках постійно висвітлювались актуальні проблеми літературного процесу, історії та теорії літератури тощо. Настанови Л., розвинуті в інституті, сприяли формуванню шістдесятництва, деякі аспіранти і наукові співробітники (В. Стус, Ю. Бадзьо, Михайлина Коцюбинська, В. Іванисенко та ін.) зазнали репресій. Українське Л. еміграції (Л. Білецький, П. Зайцев, Д. Чижевський, Ю. Лавріненко, В. Державин, С. Гординський, Ю. Шерех, Ю. Бойко, І. Кошелівець, Я. Розумний, І. Фізер, І. Костецький, П. Одарченко, Ю. Луцький, І. Качуровський, Г. Грабович, О. Ільницький, М. Павлишин та ін.) подавало об'єктивнішу інтерпретацію національного письменства, хоч не завжди дотримувалося принципу об'єктивного історизму.

Літературозна́вче краєзна́вство — дисципліна, що вивчає локальне літературне життя, біографію та творчість письменників, художні твори, пов'язані із певним регіоном. Л. к. сприяє заснуванню музеїв, встановленню пам'ятників чи меморіальних дощок. У дослідженнях Л. к. використовуються архівні матеріали, епістолярна спадщина певного письменника, свідчення очевидців його життєвого і творчого шляху, джерелознавча база, яка стає складником історії літератури та літературознавства, надбанням національної культури. Так, проблемі Л. к. присвячені окремі сторінки видання «Біла Церква: Шлях крізь віки» (Біла Церква, 1994), «"Заспів" на Пороссі» (Біла Церква, 2001) в упорядкуванні та за редакцією В. Іванціва, збірники «Література рідного краю» (Біла Церква, 1997), «Література рідного краю. Кагарличчина» (Кагарлик, 1997), «Приірпіння: Історико-краєзнавчий альманах» (Ірпінь, 2001), в якому виокремлено розділ «Ірпінь літературний», «Література рідного краю» (Славутич, 2001) тощо. На сторінках науково-методичного освітянського часопису Київщини «Світло» (2002, Ч. 3) вміщено оглядову статтю П. Розвозчика «Літературне краєзнавство Київщини». В окремих навчальних посібниках охоплено доробок письменників, творчість яких пов'язана з певним регіоном. Так, у «Літературному краєзнавстві» (Суми, 2002) в упорядкуванні Надії Каменської та С. Стаховського розглянуто творчість П. Куліша, Я. Щоголева, П. Грабовського, О. Олеся, Остапа Вишні, М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, М. Данька, Д. Білоуса, В. Затуливітера та ін., життя яких пов'язане із Сумщиною.

Літературозна́вчий слові́ник-довідни́к — видання за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка (Київ, 1997), що охоплює загальнотеоретичні статті з філософії, естетики, методології сучасного літературознавства. У ньому розкрито специфіку поетики, зображально-виражальних засобів, жанрології, стильових тенденцій, а також висвітлено термінологічну базу фольклору, поліграфії тощо. Видання подає ґрунтовний довідковий матеріал, що відображає стан української періодики, становлення різних літературних угруповань та шкіл.

Літеромаля́рство — різновид візуальної поезії, в якому зображення персонажа створюється за допомогою літеральних графічно-зорових прийомів, що асоціюються з ребусами; термін поета М. Луговика. Наприклад, лижниця на водних лижвах змальовується так: Л — панама на голові, И — шия, Ж — перса, НИЦ — нижня частина тіла, Я — ноги з лижвами.

Літогра́фія (*грец. lithos: камінь і grapho: пишу*) — спосіб книгодрукування, винайдений у 1796—98 А. Зенефельдером, у якому замість поліграфічної металевої форми використовувався спеціальний камінь, передусім вапняк. Зображення наносилося на поверхню тушшю або відповідним олівцем, а пробіли зволожувалися розчином азотної кислоти та колоїду, внаслідок чого не профарбовувалися. Таким способом (його пізніше змінив офсет) друкувалися плакати, репродукції картин. Л. називають також різновид художньої графіки, який застосовують при ілюструванні літературних творів. В Україні Л. була запроваджена спочатку в Одесі (20-ті XIX ст.) та у Львові при ставропігійській друкарні (1846). Друкарня та Л. зусиллями ректора М. Максимовича були сформовані й у Київському університеті Св. Володимира (1938). Велику майстерню з виготовлення Л. заснував у Києві (1852) Л. Буяльський, у 1866 аналогічна майстерня була організована під керівництвом Г. Шенгальда та І. Гаупта при друкарні Києво-Печерської лаври. Літографічний камінь видобували на Поділлі. Відомими майстрами Л. є А. Пришляк, А. Андрійчин та ін.

Лі́топис (*польс. latopis, рос. летопись*) — найдавніший синкретичний жанр історично-мемуарної прози, в якому у хронологічному порядку, порічно записували події, а також фрагменти теології, міфів, житій святих, легенд, дружинного епосу, ораторсько-повчальної прози, вояцької повісті тощо. За структурою Л. нагадував різножанровий, різностильовий колаж; є пам'яткою писемності києворуського періоду, аналогічною давньоримським анналам. Названий жанр за початком фрази: «В літо [...]», характерної для Повісті минулих літ, сформованої кількома змістовно суперечливими зведеннями київського й новгородського походження та трьома редакціями. Збережена у Лаврентіївському кодексі, доповнена Київським та Галицько-Волинським Л., ця пам'ятка разом з ними увійшла до Іпатіївського списку. Зберігалися ці тексти і в інших списках, зокрема Радзивілівському, Хлєбніковському, Погодінському тощо, більшість текстів яких була опублікована у «Повному зібранні руських літописів» (Петербург — Москва — Петербург, 1841—1995), з'явився 41 том. Видання поновлене у 1999. Досвід літописання як єдиного за доби середньовіччя засобу освоєння інформаційного простору задовольняв передусім практичні потреби суспільства, сприяв збереженню історичної пам'яті. У Л. з'ясовувалося походження східних слов'ян, русів, зародження і функціонування Київської держави, своєрідність її культури. Цим києворуський Л. відрізнявся від латиномовних західноєвропейських

хронік, що опинилися на периферії середньовічного письменства Він був поширений також у Чернігові, Переяславі, Холмі, Пскові тощо, його фрагменти використовували пізніше автори Західноруського (Литовського) Л , повна (третя) редакція якого завершена в 1560 Традиції Л Руського позначилися на Супрасльському Л (друга половина XVI ст), в якому були висвітлені події 882—1516, виокремлені три частини «Сказання про вірних святих князів руських», «Літописець великих князів литовських», низка оповідей про Україну та Білорусь із цілісними оповіданнями «Про Подільську землю», «Сказання про битву Вітовта з Теміркутлеєм» З'явилися також Короткий Київський Л , де йшлося, зокрема, про перемогу князя Костянтина Острозького над московським військом під Оршею (1515), Баркулабівський (село Баркулабове біля Орші), написаний, очевидно, Федором Филиповичем Поступово мова Л набувала ознак книжної давньоукраїнської, зрідка — з елементами польської та латинської У 1623—27 був створений Густинський Л , приписуваний Захарії Копистенському, який у 1670 скопіював ієромонах Михайло Лосицький Матеріали угорських та польських хронік використано у Мукачівському Л (1448) У XVII ст — на початку XVIII ст з'являються невеликі за обсягом Л , як-от анонімний «Острозький літописець» з описом подій 1500—1636, який мав три редакції у чотирьох списках, та Львівський, гіпотетично створений Михайлом Гунашевським, названий за місцем свого зберігання У ньому описані події 1339—1639, які відбувалися не тільки на Галичині, а й на Київщині, Поділлі Деякі Л , наприклад Галицько-Волинська хроніка, що з'явилася в 1615—19, втрачені Вона, як і польські хроніки Мартина та Йоахима Бєльських, використана при написанні Київського та Львівського Л , «Острозького літописця» Відомими були анонімний Хмільницький Л , що охоплював події 1636—50 в Україні та у Хмільнику, Межигірський Л (знайдений у Межигірському монастирі на Київщині), присвячений подіям 1393—1620 на Київщині, Волині, Полтавщині та історії козацтва Поширеними були й «Літописці Волині й України», основою яких стало літописне зведення (1620) уставника Успенської церкви на Подолі Кирила Івановича У 1672—73 Феодосій Сафонович на базі «літописцов стародавных» упорядкував «Кройнику», де описані події в Україні-Русі до 1289, у Литовському князівстві — до 1529, Польській державі — до 1693 Вона, а також Густинський Л та «Хроніка» М Стрийковського, стала основою «Синопсису» (1674) Власний варіант Л «от начала миробытия до Рождества Христова» запропонував Дмитро Туптало Ростовський Ієромонах чернігівського Троїце-Іллінського монастиря Леонтій Боболинський завершив свою роботу під назвою «Літописец си єст Кройника» (1699) З'являлися також власне монастирські Л Підгорецький (1583—1715), Густинський (1600—40), Межигірський (1608—1770, вірогідний автор — Ілля Кощаковський), Добромильський (1648—1770, складений священиком Симеоном Коростенським), Мгарський (1682—1775), закарпатське «Коротке літословіє про монастир чина Святого Василія Великого на Чернецькій горі», що містить дані про період 1399—1871, хоч найдетальніше події описані до 1458 Відомі були також Л Сатановського та Львівського кармелітських монастирів, «Синопсис Плісненсько-Підгорецького монастиря», «Лаврівські хроніки» Особливе місце в історії жанру посідають козацькі Л , передусім Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка У XVIII ст поширювався анонімний «Короткий опис Малоросії» від києворуської доби до скасування гетьманства в 1734, опублікований Василем Рубаном під назвою «Короткий літопис Малої Росії» (1777) Він позначився на лаконічній «Повісті про те, що сталося на Україні» (1777—92) Петро Симоновський здійснив «Короткий опис про козацький малоруський народ» (1765) Вірогідним автором «Літописця, або короткого опису найвизначніших подій та випадків» вважають обозного хорунжого Якова Лизогуба (1737) Обозний Степан Лукомський склав «Зібрання історичне» (1770) про події в Україні XIV—XVI ст Стефан Аврірка вважається автором «Вітебського літопису», в якому охоплено період 1578—1768 Ці пам'ятки були популярними в читачів, доповнювалися діаріушами Атанасія Филиповича, Миколи Ханенка, Якова Марковича, спостереженнями зарубіжних очевидців, зокрема Г де Боплана, П Шевальє, Й-Х Енгеля, О Рігельмана, Я Юзефовича, К Гаммерсдорфера, С Зарульського та ін Низку Л завершувала «Історія русів», опублікована О Бодянським у 1846, що передувала чотиритомній «Історії Малої Росії» Д Бантиша-Каменського Особливості ментальності білорусів відображені в Л різних авторів — Биховця, Авраамки, Красинського, Рачинського, а також в Уваровському, Євреїновському, Румянцевському Л Інші за стилем та світосприйняттям виповнені церковно-риторичним дискурсом Владимиро-Суздальський, Рогозький, Єрмолинський, Троїцький, Воскресенський, Никонівський Л , які характеризують зародження московського, власне російського, етносу Збереглося Лицеве зведення Івана Грозного із 10 000 мініатюр Л як жанр поширився і в Болгарії, започаткований Костянтином Преславським (IX ст), в Сербії та Хорватії, як-от «Літопис попа Дуклянина» (XII ст), що вплинув на латиномовну хорватську «Хроніку» Фоми Сплітського та Івана Архідиякона, сербські (Копоринський, Верхобрезницький, Студеницький) Л , на відому п'ятитомну «Слов'яно-сербську хроніку» (XVIII ст) Г Бранковича Жанр вивчали О Шахматов («Разыскания о древнейших русских летописных сводах», 1908), Т Сушицький («Західноруські літописи як пам'ятки літератури», 1921—29), М Марченко («Українська історіографія /з найдавніших часів до середини XIX ст /», 1959), О Бевзьо («Львівський літопис і Острозький літописець», 1971) та ін

«Літо́пис» — львівське видавництво, що спеціалізується на випуску літератури з питань філософії, культури, історії Обов'язки директора виконує М Комарницький, головного редактора — Мирослава Прихода У «Л» також з'являються праці з літературознавства й літературної критики Марії Зубрицької, А Содомори, Г Острогорського, О Ільницького та ін

«Літо́пис газе́тних стате́й» — державний бібліографічний покажчик, заснований у 1937 під назвою «Літопис друку Газетні статті», видання Національного науково-виробничого об'єднання «Книжкова палата України» У 1945—49 його називали «Літопис друку УРСР Газетні статті Систематичний покажчик», а з 1954 отримав сучасну назву У «Л г с» реєструються матеріали (статті, рецензії, документи тощо), пов'язані з літературним процесом В остан-

ньому номері річного комплекту друкується використаний «Список тимчасових тематичних рубрик»

«Літópис журнáльних статéй» — державний бібліографічний покажчик, заснований у 1936 як «Літопис друку Журнальні статті», є виданням Національного науково-виробничого об'єднання «Книжкова палата України» У 1945—48 мав назву «Літопис друку УРСР Журнальні статті Систематичний покажчик», з 1954 відомий під сучасною назвою На його сторінках реєструються також матеріали, що стосуються літературного процесу В останньому числі річного комплекту друкується зведений список журналів, збірників та бюлетенів

«Літópис рецéнзій» — державний бібліографічний покажчик, заснований у 1936 під назвою «Літопис друку Рецензії», видання Національного науково-виробничого об'єднання «Книжкова палата України» У 1940—41 називався «Бібліографія рецензій», у 1948—50 — «Літопис друку Рецензії», з 1954 набув сучасної назви Багато його статей присвячено проблемам літературного процесу

Літóпис Рýський, або **Літопúсець Рýський,** — назва трьох літописів (Повість минулих літ, Київський та Галицько-Волинський), зібраних в Іпатіївському кодексі

«Літóпис украї́нського дрýку» — періодичний державний бібліографічний покажчик, видання Книжкової палати УРСР (Х, 1924—30), відновлене в 1935 («Літопис друку — систематичний покажчик») У 1936—41 виходило під назвою «Літопис друку Книги», в 1952 — «Літопис друку УРСР Книги Систематичний покажчик» В «Л у д» реєструвалися книги, брошури та ін видання, зокрема художні, літературно-критичні та літературознавчі

«Літóпис "Червóної калúни"» — історико-літературний місячник (Л, 1929—39) за редакцією Л Лепкого, В Софронова-Левицького, заснований колишніми вояками об'єднання Українських січових стрільців та Української галицької армії Крім мемуарних та бібліографічних матеріалів, пов'язаних зі збройною боротьбою 1914—21 (Перша світова війна, національно-визвольні змагання), тут друкувалися поезії О Олеся, Б Лепкого, Р Купчинського, С Гординського, оповідання «Легенда про народження Палія», «В підкови крешуть коні» М Матіїва-Мельника, повість «Холодний яр» Ю Горліса-Горського, історичні студії І Крип'якевича, А Лотоцького, М Угрина-Безгрішного та ін У журналі були також вміщені репродукції картин українських малярів, зокрема М Самокиша, О Куриласа та ін З 1991 у Львові виходить однойменний історико-краєзнавчий часопис за редакцією О Ходака, на сторінках якого іноді з'являються художні твори О Олеся, Є Маланюка, Наталі Лівицької-Холодної, Олени Теліги, О Бабія, надруковане дослідження «Закарпатська Україна, 1939-й» Ю Шанти тощо

Літóписи крайові — див **Крайові літóписи**

Літопúсні компіля́ції *(нім Kompilation, від compilatio, букв крадіжка, грабіж)* — літописи, упорядковані впродовж XVII—XVIII ст, в яких значну увагу приділено історії козацтва в Україні Серед них вирізняються авторські козацькі літописи Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, «Історія русів» Основні мотиви Л к — боротьба проти поневолення, пасіонарний рух козацтва, його боротьба із зовнішніми агресорами, внутрішній розбрат, складні політичні відносини із сусідніми країнами Авторами цих літописів були військові канцеляристи, носії державницької, переважно автономістської ідеології Їхні твори характеризує деяка неточність, зумовлена традицією літописання, що полягала у використанні попередніх пам'яток із беззастережною вірою до поданого матеріалу, в колажуванні цитат Крім того, через відсутність або втрату архівів, що фіксували початки формування козацтва, літописці були змушені звертатися до різних польських і німецьких хронік, позиції яких щодо історичного процесу не завжди збігалися з українськими Інтертекстуальний, буквально прочитаний наратив доповнювався описами автора, який, намагаючись бути об'єктивним, репрезентував інтереси свого кола, що зумовлювало інтерпретаційне викривлення фіксованих подій Тогочасна літописна література поширювалася в рукописних списках, а семантичні та ідеологічні деформації нові переписувачі сприймали як відповідні дійсності Ці суперечливі трансформації тексту пояснюють значну подібність Л к у викладі історії козаччини Пам'ятки виконували й естетичну функцію, закладали основи національної історичної белетристики перед остаточним її оформленням у жанри історичного роману, повісті, оповідання До Л к, які мають історико-літературну вартість, належать «Короткий опис Малоросії», літописи Петра Симоновського, Степана Лукомського, Василя Рубана, щоденники генеральної канцелярії, Львівський, Чернігівський, Ніжинський, Дворецький, Лизогубівський літописи Специфіка Л к найповніше розкрита у монографії «Крайове та козацьке компілятивне літописання як історико-культурне явище» (1997) М Корпанюка

«Літопúсці Волúні і Украї́ни» — збірник, що складається з дванадцяти літописних творів, які охоплюють час від найдавніших часів до кінця XVIII ст, написаний у 1690—1707, ймовірно, ченцем Межигірського Спасо-Преображенського монастиря Іллею Кощаковським Автор обрав за основу своєї роботи літописне зведення 1620 уставника Успенської церкви на Подолі (Київ) Кирила Івановича, в якому зафіксована національна історія від києворуської доби, зокрема оповіді про київських та смоленських князів, Києво-Печерську лавру, і доповнив його історико-автобіографічною повістю «О Москві и о Дмитрію, царику московском ложном» киянина купця Б Балики (події від 9 січня 1612 до січня 1613), а також українськими, польськими, московськими документами XIV—XVII ст, матеріалами, присвяченими козаччині, боям із татарами, літописом Великого Литовського князівства, хроніками Й та М Бєльських, О Гваньїні, М Стрийковського, свідченнями очевидців, багатьма втраченими джерелами Пам'ятка була опублікована лише у фрагментах, нині зберігається у фондах Львівської національної бібліотеки ім В Стефаника

Літóта *(грец litotēs простота)* — троп, антитетичний гіперболі, різновид метонімії, що полягає в художньому зменшенні величини, сили, значення зображуваного предмета чи явища Л використовується у фольклорі (ідіома *з макове зерня*, прислів'я *Зробив з дуба сірник*, казки «Котигорошко», «Яйцерайце» тощо), в художній літературі, як-от в оповіданні «Сестра» Марка Вовчка бабуся «*малесенька, ледве од землі видно*» Може поєднуватися з гіпербо-

лою *«Пішов на комара з дрючком, а на вовка зі швайкою»*, *«Сили, як у вола, а роботи, як з кота»* тощо. Іноді Л. використовується для передавання іронії та сарказму, наприклад, у поемі «Сон» Т. Шевченка при зображенні російського царя: *«Де ж ділася / Ведмежа натура? / Мов кошеня, такий чудний»*. Іноді набуває філософського звучання, зокрема у вірші «Зозуля при перуці» В. Голобородька, в якому драматизується побутовий сюжет, показаний крізь призму маргінальної свідомості, втрату етичних цінностей:

дочка
виллє молоко з глечика в ямку —
сама влізе в порожнього глечика —
так мати й віднесе доньку на базар
тією ж утоптаною стежкою.

У мовознавстві Л. означає стилістичне применшення будь-якої ознаки предмета або явища, як різновид мейозису вживається для пом'якшення категоричної оцінки, послаблення певного твердження. З такою метою використовують прийом емфатичного заперечення: *непростий* замість *складний*, *не думаю, що це неправда*, *не без підстав*, *небезпідставно*. Інколи таке подвійне заперечення сприймається як ствердження: *«Я не нездужаю, нівроку...»* (Т. Шевченко).

Літургíйна дрáма (*грец. leiturgia, букв. громадська повинність, служіння, і drama — дія*) — середньовічна невелика за обсягом театральна вистава дидактичного або алегоричного змісту, в якій інсценізували євангельські сюжети, складник різдвяної або великодньої католицької служби (літургії). Спочатку її виконували клірики латинською мовою в храмі, біля вівтаря: великодній «Плач Трьох Марій», «Різдвяне дійство» (з баварського монастиря Фрайзінген), Бенедиктбейренське різдвяне дійство тощо. Фразами з Нового Завіту обмінювалися священик і хор або два півхори (антифон чи респонсорія). У Л. д. використовувалися тропи як діалогізований перифраз Св. Письма, пантомімічні сценки з відповідною декорацією та бутафорією. Поширювалися також п'єси народною мовою, як-от давньофранцузьке «Дійство про Адама» (1150—70). З початком XIII ст. у Л. д. брали участь і миряни, а також ваганти, жонглери. Вистави невдовзі розігрувалися на майданах та ярмарках, перетворювалися на містерії, ауто, міраклі, характеризувалися відносною свободою поетичного мовлення, якому іноді були властиві сарказм і фарсовість. Це, ймовірно, зумовило заборону використання Л. д. у католицьких храмах (1210) римським папою Інокентієм III. Проте тип такої вистави, зорієнтованої на сакральний календар, залишався популярним, збагачувався тематично. Так виникли житійні (про Св. Миколая), біблійні (про Йосипа чи Ісаака, Ревекку та їхніх дітей) інсценізації. Визначальними тогочасними творами були провансальська есхатологічна вистава «Нареченний, або Діви мудрі та діви необачні» (XI—XII ст.), «Дійство про Адама» (XII ст.) на англо-норманському діалекті, «Гра про Св. Воскресіння» (XII ст.), «Гра про антихриста» (XII ст.), поширена в середньовічній Німеччині і політично тенденційна. Відгомін Л. п. спостерігався у шкільній драмі, популярній в Україні за доби бароко: «Комедія на день Рождества Хрістова» Дмитра Туптала Ростовського, «Дійствіє на Рождество Христово» Митрофана Довгалевського, «Торжество Єстетства Чоловіческаго» Сильвестра Ляскоронського та ін.

Літургíйна поéзія (*грец. leiturgia, букв. громадська повинність і poiēsis — творчість*) — сакральна лірика, на відміну від християнської поезії загалом, розрахована на колективне хорове виконання християнською громадою, зокрема під час літургії. Л. п. об'єднує тропарі, кондаки, стихири і такі складні віршові форми, як канони й акафісти. До цього жанру належить гімн «Споконвіку було Слово...», пісня Мойсея (Вихід, 15:1—19, Повторення Закону: 32:1—43), «Пісня над піснями» та ін. твори («Єдинородний Сине», «Іже херувими»), що формують церковну гімнографію. Л. п. підпорядкована суворим канонічним вимогам біблійного дискурсу з притаманною йому «важкою» метрикою: гностичні гімни Бардесана (III—II ст. до н. е.), согіати Єфрема Сирина (IV ст.), гімни Григорія Богослова, Григорія Назіанзина, канони Романа Солодкоспівця, Андрія Критського, Святих Косми, Арсенія, Георгія, Іоанна Дамаскина, представників сиропалестинської школи (VII—VIII ст.). Спираючись на східні зразки Л. п., до католицького богослужіння її запровадили Гіларій із Пуатьє та Амбросій Медіоланський — автор «Te Deum». Приблизно в XI ст. вона під впливом відомої у середовищі вагантів і трубадурів арабської лірики набувала більш вишуканих форм, однак у XVI ст. католицька церква від більшості текстів Л. п. відмовилася. Збереглося до 120 творів. Києворуські переклади жанру відтворювали його стиль, ритміку, інтонацію грецького зразка, але не специфіку ізосилабізму, яку враховували давньослов'янські переклади. Він позначився на деяких творах Григорія Печерського, Кирила Турівського («Спокутувальний канон», XI—XII ст.), стихирі та каноні Святим Борису та Глібу, набув розквіту за доби бароко (канти), зокрема у творчості Петра Могили, Кирила Транквіліона-Ставровецького, Дмитра Туптала Ростовського, Івана Максимовича, композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін. До зображально-виражальних можливостей Л. п. зверталися Григорій Сковорода, Т. Шевченко, І. Франко, П. Тичина, В. Барка та ін. Україномовну Л. п. запроваджували в 1918—21 В. Липинський, В. Чеховський у контексті відродження Української автокефальної церкви.

Літургíя (*грец. leiturgia, букв. громадська повинність, служіння*) — усталена в християнській релігії максимально ритуалізована форма культу з особливою лексикою. Її утворюють сакралізовані тексти, молитовні формули, гімни. Форми Л. незмінні.

«Ліхтáрик» — дрібна рубрика чи підзаголовок, винесені на зовнішнє поле сторінки: на парній — ліворуч, на непарній — праворуч. За технологією оформлення, ширина основного тексту зменшується, а «Л.» іншим шрифтом заверстується на рівні першого рядка початкового абзацу. У вигляді «Л.» може оформлюватись і посилання на джерело, як, зокрема, було зроблено у двотомному «Літописі» Самійла Величка (Київ, 1991).

Лічúлка — жанр дитячого фольклору, римовані говірні вірші, що налічували 5—10 (іноді — більше) рядків і були призначені для розподілу ролей у грі. Л. скандують у чіткому ритмі. Твори побудовані на лічбі (*«Раз, два, три — коника бери!»*), частіше на основі вільного словотворення з переінакшених чис-

лівникових форм, лексичних запозичень («*Ене, бене, рес* »), характеризуються відсутністю смислових зв'язків між довільно дібраними словами, деформованим сюжетом, віршовим розміром (двостопний дактиль з акаталектикою «*Еники-беники / їли вареники*») Л має яскраві ознаки суголосся, прикладом якого є фольклорний брахіколон

Одіян,
Двіян,
Тріян,
Чотирен,
Платан,
Латан,
Сукман,
Дукман,
Деревій,
Декса,
Півень,
Олекса
Де ж він дівся?
В землю зарився —
Годі й шукать

Практику Л використовували авангардисти, передусім представники футуризму (будетлянства) з його тенденцією до самовитого слова, зауму Походження Л пов'язане з магічними обрядами, з ворожінням на числах, з фрагментами історії, зафіксованими в етнічній пам'яті (*Обре, обре, заховайся добре*), з жеребкуванням, табу, що зумовлюють загадковість жанру Л спонукають дітей до словесної творчості Їх мотиви використовують у літературі для дітей (Г Бойко, Тамара Коломієць, В Лучук, О Орач та ін)

Одна маленька дівчинка
пішла гуляти в сад
Там дві зелені яблуньки
край тину стали в ряд

Під вітром три калиноньки,
чотири будяки
Над ними п'ять метеликів
ведуть свої танки [ ] (Наталя Забіла)

Логаéди (*грец logaoidikos, від logos слово, вчення і aoide спів*) — близькі до прози вірші різних розмірів у квантитативній версифікації із врегульованим чи зміненим ритмотворенням на підставі поєднання чотириморних стоп (дактиль, анапест) із триморними (ямб, хорей) з відповідною метричною схемою (−∪−∪∪−/−∪∪∪∪−) Л були поширені в античній поезії, зокрема в ліриці Архілоха, Сапфо, Алкея, і в хоровій частині трагедії, наприклад у творах Софокла Звертався до них у своїх одах Квінт Горацій Флакк (65—8 до н е)

О нащадку царів, роду праведного,
Меценате, ясна славо і захист мій!
Є такі, що для них радість одна в житті —
Колісницею знять куряву в бігові [ ]
(«До мецената», переклад Г Кочура)

На основі Л формувалися нові строфічні структури, як-от гліконівський верс, алкеєва чи сапфічна строфа Вживаються Л і в тонічних віршах, в яких наголоси розподіляються всередині віршового рядка з нерівномірними складовими проміжками Ритм Л не такий рівний, як у звичайному вірші, тому вони іноді називаються прозовіршами Окремі випадки застосування цього метричного різновиду трапляються і в українській поезії (вірш «Літо останній справляє бенкет» М Рильського)

Лóгіка (*грец logike*) — наука про закони, форми та прийоми мислення, що вивчає зв'язки висловлень у правильних умовиводах, досліджує значення мовних виразів, різні відношення між поняттями, осмислює операції визначення й логічного поділу понять, виявляє парадокси та логічні помилки і т п Основним у Л є аналіз правильності суджень, формулювань законів та принципів, дотримання яких вважається необхідною умовою досягнення істинних висновків під час обґрунтування думки Наука про закони мислення встановлює загальні критерії правильності, окреслює первинні схеми, що є основою для наступних схем даного типу висловлень, дають змогу уникнути неточності доведень Л — обов'язкова основа літературознавства теорії та історії літератури, вимагає від дослідника дотримання чотирьох основних законів закону тотожності, закону суперечності, закону виключення третього та закону достатньої підстави Закон тотожності передбачає, що будь-яка завершена думка становить єдине мовне ціле, що зберігає свою форму та значення у межах визначеного контексту, усно чи письмово зафіксованого При цьому неприпустимо давати одному явищу дві протилежні оцінки, наприклад схвалювати певний літературний твір і проголошувати його невдалим Закон суперечності сформулював Арістотель («Метафізика») «Неможливо, аби одне й те саме разом було й не було властиве одному і тому самому і в одному тому самому сенсі», тобто жодне судження не може бути водночас істинним і хибним Закон виключення третього визначає, що будь-який вислів може бути істинним або істинним вважатиметься його заперечення, третя позиція неможлива Найчастіше цей закон виявляється у різкому розходженні в поглядах полемістів, що може перетворитися на конфлікт, наприклад, між прихильниками традиційної та нової стильової тенденції народником С Єфремовим («В пошуках нової краси») та неоромантиком Лесею Українкою, яка у своїх листах засудила прояви антимодернізму, назвавши їх «дикою бурсаччиною» Закон виключення третього може набувати значення екзистенційного вибору Закон достатньої підстави полягає в тому, щоб кожне судження було достатньо обґрунтованим що сприяє уникненню двозначності думки Для цього слід дотримуватися універсальних суджень (аксіом, максим, постулатів), суджень, підтверджених досвідом («*На колір і смак товариш не всяк*»), авторських суджень, що виникли на основі особистих спостережень (А Чехов «*Стислість — сестра таланту*»)

«Лóгіка Пер-Ноéля», або **«Лóгіка Діда Морóза»**, — сугестивний прийом, що виправдовує застосування реклами в контексті сучасної культури симуляції, коли речі замінюють відсутність певної реалії, в них відображено ідею споживацького відношення, притаманну маскульту Поняття запровадив французький філософ та культуролог Ж Бодріяр («Система речей», 1968) Так, реклама, визначаючи привабливість речі, виражає певний тип очікуваних чи пріоритетних відношень, сприймається як показ бажаного для споживача товару предмета, вписується у стандартизовану аксіологічну шкалу, спекулюючи на

суб'єктивних прагненнях Ця логіка, незважаючи на масовість, виявляється інтимізованою за механізмом сприйняття, бо йдеться про задоволення внутрішніх, не завжди чітко усвідомлених бажань людини Реклама як світ «чистої конотації» стає предметом споживання, перетворюється на «логіку легенди» Ж Бодріяр окреслює дві сфери дії сугестивного механізму Одна з них стосується раціоналізованої віри дитини у Діда Мороза, існування якого не має особливого значення, бо йдеться про «чарівний» зв'язок між нею та батьківськими подарунками, турботою Інша пов'язана з принципом прийому ліків, за яким хворий одужує, вірячи, що вони йому допоможуть Водночас така «логіка» перетворюється на панівний тип раціональної свідомості, коли читач прагне віднайти у художній літературі спосіб розв'язання життєвих негараздів або занурюється у художні тексти, здебільшого белетризовані, задля задоволення своїх внутрішніх потреб Такі тенденції особливо характерні для масової літератури

Ло́гіко-ритмі́чний на́голос *(грец logikos той, що стосується логіки, і rhythmikos, від rheo течу)* — різновид акценту, наголос, за допомогою якого відбувається членування мовлення на такти і фрази

Логі́чна па́уза *(грец logikos той, що стосується логіки, і лат pausa, від грец pausis припинення)* — значуща перерва у мовленні, наслідок правильного членування речення на смислові частини шляхом поєднання слів у групи (мовленнєві такти) та їх розмежування

Логі́чна поми́лка — хибні висновки з певного судження, зумовлені порушенням основних законів логіки Л п буває мимовільною (паралогізм) та зумисною (софізм) Найчастіше виникає внаслідок неточного визначення предмета думки та поділу понять, часто через суперечність у самому визначенні, зокрема при заміні поняття метафорою, що практикують постмодерністи До Л п належать визначення невідомого через невідоме (наприклад, нерозуміння поезії натяків символізму через незнання визначального для неї звукового образу), заперечення замість визначення під час формулювання тези від протилежного (*лірика — не проза*), тавтологія (*драматург є драматург*), плеоназм (*місяць травень*), номінативна підміна (*література — книга життя*), застосування непорівнюваних понять (*поезія і лірика*), порівняння замість визначення (*натхнення — як політ птаха*), сплутування суттєвого з випадковим (притаманне феміністичній критиці, схильній ототожнювати культуру з патріархальними звичаями), називання роду замість виду, і навпаки (*епос* замість *роман*), нехтування ієрархічними зв'язками понять (*були присутні письменники і прозаїки*) тощо Л п наявна і в структурі силогізму, коли застосовується первинна неправда (protos pseudos), на підставі якої помилка зумовлює іншу помилку Використовувалась і підміна тез, або ignoratio elenchi, зокрема під час Літературної дискусії 1925—28, коли естетичні категорії замінили політичними Л п може проявитися й у випадку поєднання кількох понять в одному (fallacia plurium interrogarum) наприклад конотація, що означає водночас і багатозначність, і метафору, і стилістичну фігуру, плутання причини і наслідку (*народження — це смерть*), аргументації неправдивими судженнями (fallacia falci medii), як-от спотворене зображення національно-визвольних змагань у романі «Біла гвардія» М Булгакова, помилки у першому або середньому понятті (*члени НСПУ — письменники, Х — письменник, отже, Х — член НСПУ*), застосуванні порочного кола (circulus vitiosus), коли теза підкріплена тими самими аргументами (В Сосюра «*Я люблю тебе, мила, за те, / Що не можу тебе не любити*»)

Логі́чне дове́дення — логічна ідея, в якій істинність одних суджень обґрунтовується істинністю інших

Логі́чний на́голос — різновид акценту, артикуляційне увиразнення слова, словосполучення як важливого смислового елемента за допомогою посилення голосу чи підвищення тону Основне семантичне навантаження Л н стосується предиката, в якому фіксується нова інформація про предмет мовлення

Логі́чний на́слідок — висловлення, яке виводиться за деякими логічними правилами з певних тверджень (засновків), має обов'язково бути істинним за умови істинності посилань

Логі́чний суб'є́кт *(грец logikos той, що стосується логіки, і лат subjectum підкладене)* — особа, предмет чи явище, про які йдеться Л с не завжди збігається з граматичним підметом

Ло́гія *(лат logia)* — висловлення Ісуса Христа в Євангеліях Те саме, що сентенція, проповідь, повчання

Логогра́ф *(грец logos слово, вчення і grapho пишу)* — форма творів античних авторів, які записували, а не виголошували свої тексти (Ісократ), зафіксована на папірусі Назва Л з'явилася у XIX ст, коли філологи почали вивчати пам'ятки давньогрецької писемності VI—V ст до н е, в яких здебільшого фрагментарно збереглися оповіді про походження богів, героїв, видатних сучасників, історичні події тощо (Гекатей Мілетський, Діонісій Мілетський, Харон, Ксанф), тяглість культури («Аттіда» Гелланіка) Їхня творчість була основою історії Геродота Л також називали автора виступів (етопей) на суді, написаних на замовлення Найвідомішим з них був Лісій

Логогри́ф *(грец logos слово, вчення і griphos загадка)* — різновид загадки або шаради, каламбуру, коли певне слово набуває іншого значення внаслідок додавання, усування чи переставляння складів або звуків *слід — лід, місто — сто* та ін Стилістичний прийом Л часто використовується у версифікації задля посилення формотворчих можливостей і змістової виразності Інколи він виражений як послідовне скорочення відповідної фрази або слова, до якого вдавалися представники барокової курйозної поезії («Луна» Івана Величковського), футуристи та ін Так, Л наявна в циклі «Вітражі й пейзажі» Б-І Антонича

[ ] рій ос
і ось
вже осінь
і
о
осінь
інь
нь

Приклади Л трапляються і в сучасних поетів, зокрема «Логогрифи із циклю "Обри"» І Іова

Слобода
лобода

обода
бода
ода
да
а

Інколи Л набуває форми зорового вірша, як у доробку М Короля, коли дзеркально обернений знак питання (симетрія) витворює драматичну колізію серця

Логома́хія *(грец logomachia зіпертя на слова)* — словесна суперечка щодо формальностей, методологічна стратегія постмодернізму, що радикально відмовляється від традиційно європейського логоцентризму, орієнтується на десакралізацію логосу в ігровому контексті, на його утинання (змістовий процес) та відмову від нього (оцінювальний процес), що розмиває засади класичного раціоцентризму За присмерку нарацій поширюється дискурсивний плюралізм, що уможливлює конструювання релятивних та варіативних мовних практик, застосування пастишу, який дискредитує поняття «лінгвістична норма» При переоцінюванні практики логосу, істини, раціональності, мови Л узаконює ігрову настанову, узагальнює мовну гру, визнає її єдиною формою мовного процесу, формує ідею гри істини, що має відносне значення

Ло́гос *(грец logos слово, вчення)* — ідея словесно оформленої людської культури, яка відображає у власному словнику ментальну та комунікативну своєрідність певної традиції Феномен Л у раціоналістичному тлумаченні став символом європейського типу світосприйняття Натомість у просторі постмодернізму він зазнає десакралізації (логомахії та логотомії) За теорією нелінійних динамік, відбувається розрив постсучасності із притаманною їй динамікою нелінійних структур із традиційною практикою лінеарності задля відмови від однозначної, прозорої за змістом, передбачуваної раціональності, «визволення означника від засилля Логосу та пов'язаного з ним поняття істини чи первісного означника» З огляду на це перенесення акцентів на багатозначність вважається поступом «порівняно з лінійністю письма або моносемантичним прочитанням, заклопотаним припинанням до сенсу-опікуна, до чільного означника тексту, до його основного референта» (Ж Дерріда)

«Ло́гос» — група українських письменників християнсько-католицького спрямування (Львів, 1922—31), очолювана О Мохом (Орест Петрійчук) і сформована під впливом Католицької акції, ініційованої Ватиканом До «Л» належали Г Лужницький (псевдонім Меріам), В Мельник (псевдонім Василь Лімниченко), С Семчук, Д Бандрівський, Р Сказинський, Т Коструба, Г Костельник, О Лещук та ін Вони видавали журнал «Поступ», друкували свої твори у видавництві «Добра книжка» Програмними угруповання вважало положення християнської моралі, а також персоналізму й неотомізму, протистояло засиллю більшовизму, матеріалізму та атеїзму, орієнтувалося на поетику символізму, обстоювало національну ідею Представникам «Л» були близькі й погляди І Канта (про естетичне задоволення), Ж Марітена («Мистецтво і мудрість») Ідейно-художні переконання представників «Л» позначилися на їхніх творах, зокрема на поетичних збірках «З війни», «Хуртовина», «Клонюсь», «Дзвонять дзвони», поемах «Душе моя», «Весілля», «П'ятернею за зорею», «На шляхах бідолах» (досі не опублікована), повісті «Верховинець», п'єсі «Убите щастя» В Мельника (Лімниченка) Помітною була християнсько-католицька лірика автора одинадцяти поетичних збірок С Семчука, а також О Моха (Петрійчука), Г Лужницького та ін Першою об'єктивною розвідкою про діяльність групи вважають статтю Т Коструби «Що таке "католицька література" Огляд української літератури в 1918—1938 рр», опубліковану на сторінках ватерфордського журналу «Життя і слово» (1948, Ч 1—2, 3—4) Творчість поетів «Л» досліджували М Ільницький, Т Салига, Оксана Веретюк, С Хороб, а також Лілія Гром'як (дисертаційна робота, 2000)

Логотомі́я *(грец logos слово, вчення і tomē відрізування, відсікання)* — методологічна настанова постмодернізму, що полягає у відмові від притаманної класичній культурі орієнтації на виявлення глибинного сенсу та іманентної логіки в бутті та сутності всесвіту і кожного його складника Йдеться про спростування твердження традиційного західноєвропейського логоцентризму про те, що постать автора є зовнішньою причиною появи художнього твору Л трактує онтологічно дане як хаотичне, здатне до ненастанного самоформування На противагу «логократії» модернізму, джерелом якої стала платонівська доцентрова модель світу, що метафізично тлумачила дійсність і подавала герменевтичну інтерпретацію пізнання, Л обстоює тезу про тотальну відсутність первісного «сенсу» будь-якого явища, а спробу його декодування вважає «неволенням, здійснюваним над речами» (М Фуко) Тому лексику вважають спонтанною грою означника, що при відмові від «логічного осереддя — фрази» (Р Барт) перебуває у стані постійної самоорганізації Спростування «латентного сенсу» історії супроводжується усуненням залежності цього означника від логосу та пов'язаної з ним істини, позбавленням від примусової каузальності Процедура деконструкції полягає у наведенні множинності текстуальних значень, розмежуванні кібернетичних (доцентрових) та синергетичних (децентрованих) систем

Логофі́лія *(грец logos слово, вчення і philia любов, дружба)* — соціокультурний дискурс, фіксує відповідні їй аксіологічні пріоритети логоцентризму та метафізичної зорієнтованості Водночас цей дискурс трактується як амбівалентний Хоча за ним зберігається пріоритет, він приховує «страх» сьогодення (М Фуко), власне логофобію, породжену лінійністю класичного стилю мислення та сучасною принципово нелінійною природою світосприйняття

Логофо́бія *(грец logos слово, вчення і phobos страх)* — неприйняття класичною європейською

культурою схильності дискурсу до використання безлічі креативних можливостей щодо вироблення смислу Безмежна процесуальність породжує страх перед безконтрольним творчим потенціалом, що може мати непередбачувані наслідки, перед його грандіозним, нескінченним, необмеженим рухом, перед хаосом, здатним зруйнувати віками плекану модель космосу Не маючи ефективної методології приборкання таких стихій, класичне світосприйняття відчуває свою вразливість, спричинюючи глибинне роздвоєння свідомості між раціональністю культурної традиції й неможливістю відтворення в межах класичного канону тих властивостей дискурсу, що існують поза лінійною логікою

Логоцентри́зм *(грец logos слово, вчення і лат centrum осереддя)* — критичне переосмислення всепроникного логосу, класичної культурної традиції, що стала символом європейського світу, втіленням західної ментальності, владного, чоловічого начала, зовнішньої лінійної каузальності, базованої на тезі про наявність універсальної моделі світу Поняття «Л» запроваджене у контексті постмодерністської чуттєвості Л передусім окреслює модель чітких опозицій «добро — зло», «чоловік — жінка», «поезія — проза» тощо Таку практику започаткували давні греки та римляни, досвід яких став основою європейської культури, схильної до культу розуму, ототожнення раціоналістичних уявлень із буттям, коли існування та реальність були безпосередньо пов'язані з мовцем і слухачем Визначальним у Л є ієрархічне мислення об'єкт-суб'єктного типу, що спиралося на незмінні дихотомічні структури, притаманні метафізичному світорозумінню Критику Л розпочав Ф Ніцше, який піддав сумніву правочинність пріоритету логіки, запроваджену античними інтелектуалами, адже мова функціонує за принципом синекдохи, а не антитези, їй не властива точність значень і завдань, вона завжди реалізується у нескінченній перспективі Кожен індивід здатен інтерпретувати поняття згідно з власним досвідом, тому не потрібні універсальні структури, абсолютні твердження, адже їх замінюють позиції, утворені словесними можливостями мовця та абстрактністю й історичністю мови, що перебуває в постійному становленні М Гайдеггер у праці «Поезія, мова, думка», поділяючи міркування Ф Ніцше, вводив у мову поняття екзистенції й часу, вбачав у її єдності з мовленням суть способів самовизначення індивіда Підготовлена цими та іншими спостереженнями постмодерністська антираціоналістична позиція набула значно радикальнішого вигляду Семантико-аксіологічну домінанту Л визначають як «імперіалізм Логосу» (Ж Дерріда), як специфіку «європейського речення», що пригноблює вільну асоціативність мислення (Юлія Крістева), заганяє думку (концепції, коди, цінності) у бінарну систему На думку М Фуко, при тематичному розгортанні такого типу культури висвітлюються два його аспекти онтологічний («тема універсальної медіації») та гносеологічний («тема первинного досвіду») На цій основі постає образ світу у вигляді книги, що зумовлює відповідну інтерпретацію когнітивних процесів, обмежених «скромним прочитанням», розуміння, що довкілля, будь-яка форма дискурсу виявляють неминуче насильство над речами (М Фуко) Усталений лінійний детермінізм, негативно витлумачений постмодерністами, виявляється передбачуваним, натомість процесуальне буття вважається автохтонним і спонтанним, позбавленим упорядкованості, іманентного сенсу, як досі вважали прихильники раціоцентричного картезіанства Ж Дерріда наголошував, що термін «Л» уже усуває бінарну опозицію В онтологічному аспекті постмодерністське мислення обстоює відсутність первинного сенсу буття світу, адже за речами прихована «не так їх сутнісна та позачасова таємниця, як таємниця, позбавлена суті» (М Фуко) На противагу усталеній традиції «латентного сенсу» історії висувається концепція постісторії, за якої структуровані метанарації виявляються зайвими, компенсуються утвореними differance точками розриву, тому що мова завжди спрямована на перспективу (Ж Ф Ліотар) Центральне місце відводиться дискурсу як формі, тому пріоритету надають не змістовим, а мовним моментам, спонтанній грі означника, звільненого від засилля фрази та логосу, позбавленого потреби шукати істини Л неможливий через множинність текстуальних значень, що супроводжуються тенденціями логомахії та логотомії

Лока́льний прийо́м *(лат locus місце)* — застосування в художньому творі зображально-виражальних засобів, пов'язаних із місцем дії в сюжеті, вважається виявом місцевого колориту, використовуваного письменниками при зображенні певного етнічного середовища, соціальної групи (діалектизми, жаргонізми тощо) Цей прийом, запроваджений романтиками, поширився у різних жанрах літератури Його використовували М Коцюбинський («На камені», «Тіні забутих предків»), Ольга Кобилянська («У неділю рано зілля копала»), П Загребельний («Роксолана»), І Білик («Меч Арея») та ін Своє тлумачення Л п дали російські конструктивісти, намагаючись розбудовувати тему «з її основного смислового складу» яким називали лексику, ритм тощо Л п застосовані, наприклад, у поемах «Гетто в Гумані» «Сліпці» М Бажана, перенасичених специфічними локальними поняттями, що сприяють розкриттю сутності зображуваних явищ

ЛОКА́Ф (Литерату́рное объедине́ние Кра́сной А́рмии и Фло́та) — об'єднання російських письменників (1930—34), які ставили за мету писати про радянське військо, опікуватися митцями з-поміж військових, видавати фахові альманахи, збірники Вони заснували однойменний літературно-художній, громадсько-політичний журнал (1931—33, на його основі сформувався журнал «Знамя») за редакцією Л Дегтярьова, «Залп», газету «Красная звезда» Ініціативна група (О Безименський, М Асєєв, В Вишневський, Ю Лебединський, Янка Купала, Мате Залка та ін) налагоджувала зв'язки з армійським керівництвом, організовувала свої філії по всій території СРСР, зокрема і в Україні, де був створений аналог московського об'єднання під назвою ЛОЧАФ (Літературне об'єднання Червоної армії та Флоту) До його складу увійшли Мирослав Ірчан, Ю Смолич, С Пилипенко, В Сосюра, М Шпак, Д Косарик та ін Їх зусиллями друкувались журнал «Червоний боєць» (1931—35), альманах «На чатах» (1931—34)

Локуці́йний акт *(лат locus місце і actus рух, дія)* — розповідь про щось, чому можна приписати певне значення, за теорією мовних актів Аустіна,

здійснюється шляхом суголосся різнопланових мовних актів, сформованих за різними способами організації мови Фонетичний акт передбачає артикуляцію звуків згідно з фонематичними традиціями даної мови, закріпленими на письмі, фатичний акт сприяє формулюванню слів та висловів на підставі вироблених граматично-синтаксичних нормативів, ретичний акт полягає в узгодженні смислового наповнення мовних одиниць із семіотичною основою загальновживаного словника, у виявленні їх сенсу та референції Л а відображає засади літературної мови, яку виробило і якою користується письменство

Лубо́чна літерату́ра — дешеві масові книжки з ілюстраціями обсягом від 8 до 32 сторінок, відомі в Китаї з VIII ст, в Європі — з XV ст, з другої половини XVIII ст розповсюджувалися на території Росії Спочатку віршові та прозові тексти з малюнками вміщували на лубках (липовому лубі), з XVI ст використовували кольорову гравюру та літографію Найчастіше адаптували рицарські романи про Бову Королевича Єруслана Лазаревича, житія святих, билини, казки, анекдоти тощо Іноді з'являлися народні сатири на зразок казки про Йоржа, про Шемякин суд, Калязинської чолобитної тощо Популярними були повість «Про Петра Золоті ключі» — переробка роману про вродливу Магелону, перекладена в 1677 з польської мови на російську повість про Октавіана («Повість про римського кесаря Оттона»), відома під новою назвою «Історія про левицю, що виховала царського сина» Л л зазвичай анонімна, хоч відомі деякі її автори, як-от М Комаров («Опис життя знаменитого шахрая та злодія Ванька-Каїна і французького шахрая Картуша», 1779, «Повість про пригоди англійського мілорда Горга та бранденбурзької маркграфині Фрідеріки-Луїзи», 1782), А Філліпов («Звістки про хороброго рицаря Францила Венціана і про прекрасну королеву Ренцивену», 1787), а також А Орлов, І Гур'янов, І Кассіров та ін Під впливом Л л в Україні з'явилися співаники («Молодий чумак», 1884, «Бандурист», 1887, «Сліпий кобзар», 1899), сонники, письмовники, оракули, побутові сценки («Била жінка мужика», «Як кум Бандура чортяку спіймав, та не вдержав»), навіть романи («Іван Степанович Мазепа, малоросійський гетьман»), адаптовані усічені твори М Гоголя («Розбійник Тарас Чорномор», «Пригоди отамана Урвана»), І Котляревського, В Шекспіра та ін Л л мала дидактичну спрямованість, залучала простолюд до читання, однак її визначають невисокий художній рівень, орієнтація на нерозвинені естетичні смаки

«Луг духо́вний» — див **«Лимона́р».**

ЛУГОСА́Д — поетична група, заснована в 1984 львівськими поетами І Лучуком, Н Гончарем, Р Садловським Назва цього артистичного гурту утворена поєднанням перших складів їхніх прізвищ Угруповання сприяло появі однойменних альманахів («ЛУГОСАД І», «ЛУГОСАД ІІ»), збірок «Усміхнений Елегіон» Н Гончара, «Антологія», «Зимівля», «Сонні сонця», «Два вікна» Р Садловського, «Ритм полюсів», «Сонетарії», «Паліндромони» І Лучука та ін Лугосадівці обстоюють методологічні засади ар'єргарду, тобто руху після літературного процесу, що вже відбувся, протиставляють себе авангарду, власне авангардизму, але не відмежовуються від нього, використовують його здобутки, а також досвід класики, передусім барокові Організували свою конференцію «Літературний ар'єргард», присвячену десятиліттю Л, що відбулася в 1994 в Інституті українознавства ім І Крип'якевича І Лучук, Н Гончар, Т Лучук були співзасновниками літературного гурту гераклітів, сформували Планетарну управу паліндромотворчості І Лучук вів у 1990—95 поетичну рубрику (Парнасленд) на сторінках львівської газети «Ратуша», став редактором поетичної книжкової серії «Об'явлення Івана Богослова», Р Садловський виконує обов'язки редактора неперіодичного журналу «Стоки»

Луна́ *(рос эхо)* — різновид курйозних віршів, характерний для барокової поезії, переважно двовірш, другий рядок якого побудований за прийомом логогрифа, складається з одного слова, що відображає частину римованого з ним слова Л близька до описаної в барокових поетиках амебейної композиції Іноді трапляється у творчості поетів нової і новітньої літератур Такий приклад віднаходять у віршуванні юної Лесі Українки Див **Ехорима**

«Луна́» — український альманах (Київ, 1881), виданий Л Ільницьким замість забороненого російською цензурою журналу У ньому було надруковано вірш «Хустина» Т Шевченка, водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка», вірші «Зимовий вечір», «Перед труною», «Останні сили марно трачу », «Серце моє нудне, серце моє трудне » М Старицького, оповідання «Приятелі» та нарис «Шевченкова могила» І Нечуя-Левицького, поезії Я Щоголева, О Кониського, В Мови-Лиманського та ін Зважаючи на проукраїнську спрямованість альманаху, цензура заборонила його поширення

Лу́нник — різновид апокрифів, рукописний збірник матеріалів із різних джерел, за якими життєдіяльність людини підпорядкована дням і фазам місяця Найповніший його список (XV ст) спершу зберігався у бібліотеці Києво-Михайлівського монастиря, а нині — у фондах Національної бібліотеки України ім В Вернадського

Льві́вський літо́пис — пам'ятка української писемності та історіографії першої половини XVII ст, яку знайшов у Львові на початку XIX ст Д Зубрицький Л л написаний М Гунашевським, ім'я якого зафіксоване в рукописі, що починається словами «Іспісаніє літом от Рождества Христова 1498, и по нем идущих», тобто йдеться про порічні нотатки 1498—1649 лаконічні (до 1630) й деталізовані (після 1630) Автор, ймовірно, був їх учасником і очевидцем Особливу увагу він приділяв опису повстань 1630 на чолі з Т Федоровичем (Острянищею), 1637 та 1638 — під керівництвом Павлюка та Я Острянина, перемозі Богдана Хмельницького над поляками під Жовтими Водами, укладенню Зборівського договору, засуджував злочинну поведінку Яреми Вишневецького Пам'ятка нині зберігається у Національній бібліотеці України ім В Вернадського

Любо́вна лі́рика — див **Інтимна лірика.**

Любо́вні пісні́ — група родинно-побутових пісень, в яких опоетизовані сердечні переживання закоханих, відображені душевні настрої особистості Здебільшого в Л п розкривається емоційний світ дівчат та жінок, тому фольклористи схильні вважати таку лірику жіночою Любов у творах потрактована як найвища людська цінність («Сонце низенько, вечір

близенько», «Ой зійди, зійди, зіронько та вечірняя», «Йшли корови із діброви, а овечки з поля», «Дівчино кохана, здорова була»), що може протистояти соціальним, майновим, психологічним перешкодам на шляху до щастя: «*Скоріше, козаче, в могилі буду, / Ніж тебе, серденько, да позабуду!*». Розлука з милим сприймається як тимчасове, але необхідне випробування для закоханих, шлюб із нелюбом вважається тяжким гріхом. У таких піснях на основі високих етичних критеріїв сформувався іконічний знак дівчини та парубка, розгортаючись у комунікативному полі інших емблематичних персонажів (мати, рідше батько, брат, сестра, побратим, подруга, розлучниця та ін.), які або сприяють, або шкодять закоханим. Поширеною є символіка: вірне подружжя уособлюють голуб та голубка, дівчину — калина, ліщина, тополя, береза, парубка — явір, дуб. Л. п. притаманна знаковість: шум дерева вказує на журбу, напитися води, напоїти коня означає залицяння, перепливання річки, перехід через кладку — одруження тощо. Часто використовуються й паралелізми: розгорнуті (*«Ой відти гора, а відти друга, / Поміж тими гороньками сходила зоря. / Ой то не зоря* [...]»), питальні, діалогічні (*«— Чом трава зелена? / — Бо близько вода. / — Чом дівчина гарна? / — Бо ще молода»*).

«Люцидáрій» (*лат. eucidarius: просвітник*) — апокрифічна пам'ятка, близька до Палеї Толкової, «Александрії», «Бесіди трьох святителів», «Запитання Іоанна Богослова», в якій у формі питань учителя та відповідей учня викладені теологічні та метафізичні відомості про світ, базовані переважно на античній космогонії та поглядах Арістотеля. Збірник був упорядкований у Німеччині (XII ст.) на основі різних матеріалів середньовічної західноєвропейської писемності, творів Г. Отенського та анонімної «Філософії світу». Поширився в Україні в XV—XVI ст. у перекладі книжною мовою; текст зазвичай доповнювали хронографи, апокрифи, лікарські поради. Під назвою «Луцидаріус» збірник переклав на російську мову (прибл. 1525) псковський намісник Г. Токманов. Його засудила московська православна церква, зокрема Максим Грек, тому що збірник містив відгомін католицького віровчення, а тому був внесений до індексу заборонених книг. Окремі списки публікували М. Тихонравов (1859) та І. Порфир'єв (1890).

Ляйх (*нім. Leich*) — пісенний жанр німецької середньовічної поезії мінезингерів (XIII — перша половина XIV ст.), який охоплював різні за тематикою твори, переважно релігійні та ліричні. Мав неврегульовану строфічну будову, нагадував провансальські дескорти. До цього жанру зверталися Вальтер фон дер Фогельвайде, Отто фон Ботенлаубен, Ульріх фон Ліхтенштайн, Ульріх фон Вінтерештеттен, Рудольф фон Ротенбург та ін.

Лялé — туркменські народні дівочі пісні побутового змісту, для яких характерні мотиви любові, мрії про щасливу долю, нарікання на безталання. За формою були семи-, восьмискладниками, після кожного рядка в яких 6 разів повторюється приспів *ля ле*.

Лямéнт (*лат. lamentum: ридання, зойк*) — поетичний жанр, застосовуваний під час поховань, поширений у давній українській літературі доби бароко. Відповідає поняттям «тренос», «плач». Найранішим зразком жанру є «Лямент Данаї» Симоніда Кеоського. Поширювався у бароковій польській літературі: анонімні «Лямент хлопський на злі літа», «Ламент хлопський на пана», а також твори З. Морштина, В. Хлебовського та ін. Відомий він і в українському письменстві XVII—XVIII ст.: «Тренос, або Лямент» та «Лямент світу вбогих на жалісну смерть святобливого та на обидві чесноти багатого мужа, в Бозі велебного панотця Леонтія Карповича, архімандрита обителі Зішестя Святого Духа, братства церковного Віленського православного грецького» (1620) Мелетія Смотрицького, «Лемент про нещасну пригоду, про лихо і мордування острозьких міщан, пильно писано 1636 року, місяця червня, дня 14-го», підписаний криптонімом М. Н., «Плач лаврських ченців» (1786) монаха Якова тощо. Жанр мав не лише панегіричний чи оскаржувальний зміст, а й ознаки філософської медитації, образного ладу, притаманного бароковій поезії, як-от у «Ляменті світу вбогих...» Мелетія Смотрицького, присвяченому пам'яті Леонтія Карповича:

Його душа, мов пташка, від ловців таємних
Втекла, сіті порвавши, до країв надземних.
Звила в небі гніздечко та голубка тиха,
Які ж вона, Господи, витерпіла лиха!
(переклад із давньоукраїнської Вал. Шевчука)

Алфавітний покажчик

А

Б

В

Г

Ґ

Д

Е

Є

Ж

З

І

Ї

Й

К

Л

Л64 **Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с. (Енциклопедія ерудита).**

ISBN 978-966-580-232-7
ISBN 978-966-580-233-4 (Т.1)

У «Літературознавчій енциклопедії» розкрито понятійний апарат, що охоплює необхідну для розуміння і фахового аналізу художніх, аналітичних текстів літературознавчу проблематику, а також дотичні до неї аспекти філософії, психології, мовознавства, фольклористики, журналістики та інших наук. Синтезована в ній інформація сприяє осмисленню сутності літературного життя, досвіду вітчизняного і світового письменства, тенденцій творчого процесу, поетики, елементів конструкції художніх творів, їх рецепції, аналізу та інтерпретації тощо.

Прислужиться письменникам, літературознавцям, фольклористам, лінгвістам, журналістам, викладачам вищих і середніх загальноосвітніх навчальних закладів, студентам, учням, усім, хто цікавиться літературознавчою проблематикою.

Том 1 містить 3180 статей.

ББК 83.я2

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Серія **«Енциклопедія ерудита»**
Засновано у 2001 році

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

У двох томах

ТОМ 1

Автор-укладач
КОВАЛІВ Юрій Іванович

Спільний проект із видавництвом «Академвидав»

Редактори А. В. Мещеряк, А. А. Даниленко
Технічний редактор Т. І. Семченко
Коректори В. П. Мусійченко, Н. Б. Смичок
Комп'ютерна верстка Є. М. Байдюка

Підписано до друку
з оригінал-макета 04.04.2007.
Формат 84x108 1/16.
Папір офс. № 1. Гарнітура Journal.
Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 63,84. Ум.-фарбовідб. 63,84.
Обл.-вид. арк. 94,1. Зам. 7–277.

Видавничий центр «Академія»
04119, м. Київ-119, а/с 37.
Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.
E-mail: academia-pc@svitonline.com
Свідоцтво: серія ДК № 555 від 03.08.2001 р.

ВАТ «Поліграфкнига»
03057, м. Київ, вул. Довженка, 3.

ISBN 978-966-580-233-4